



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São Paulo-Instituto de Artes

ALGACIR LEITE DE ALMEIDA JÚNIOR

**Arte contemporânea: Entre os tempos líquidos e
não-lugares na escola**

São Paulo

2025

Algacir Leite de Almeida Júnior

**Arte contemporânea: Entre os tempos líquidos e
não-lugares na escola**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”, como exigência para a obtenção do título de mestre em Arte, na linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Orientador: Prof. Dr. Pio de Sousa Santana

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

A447a Almeida Júnior, Algacir Leite de, 1983-

Arte contemporânea : entre os tempos líquidos e não-lugares na
escola / Algacir Leite de Almeida Júnior. -- São Paulo, 2025.

207 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Pio de Sousa Santana.

Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte na educação. 2. Ambiente de sala de aula. 3. Ensino
fundamental. 4. Educação de jovens e adultos. 5. Escolas públicas. 6.
Arte moderna - Séc. XX. 7. Arte moderna - Séc. XXI. 8. Espaços públicos.
I. Santana, Pio de Sousa, 1959-. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 707

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Algacir Leite de Almeida Júnior

Arte contemporânea: Entre os tempos líquidos e não-lugares na escola

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”, como exigência para a obtenção do título de mestre em Arte, na linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Dissertação aprovada em: 25/04/2025.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Pio de Sousa de Santana

UNESP – Câmpus de São Paulo – Instituto de Artes

Orientador

Profª Drª. Lílian do Amaral Nunes

USP - Diversitas

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe

UNESP – Câmpus de São Paulo – Instituto de Artes

São Paulo

Abril de 2025

Àqueles que tem a arte como forma de fé na vida.

AGRADECIMENTOS

Aos meus queridos pais, irmãos, sobrinhos, amigos e alunos, por compartilharem comigo essa jornada;

À meu feliz orientador Dr. Pio de Sousa Santana, sempre tão confiante, estimulante e elucidador;

Aos estimados e admiráveis professores que aceitaram fazer parte deste processo nas bancas de qualificação/defesa e tanto contribuíram, Dra. Lílian do Amaral Nunes, Dr. Milton Terumitsu Sogabe e Dr. José Paiani Spaniol, minha eterna gratidão;

Ao brilhante corpo docente do PROF-Artes, ao incrível professor Palma e funcionários da UNESP, obrigado por tudo;

À EMEF Marechal Deodoro da Fonseca onde realizei esta pesquisa, seus funcionários e alunos, além de todos das escolas por onde passei, ensinei e aprendi;

Ao plano espiritual que sempre me guarda, me guia e me dá forças para continuar seguindo.

“Porque se chamava moço
Também se chamava estrada
Viagem de ventania

Nem lembra se olhou pra trás
Ao primeiro passo aço aço aço

Porque se chamava homem
Também se chamavam sonhos
E sonhos não envelhecem”

Lô Borges, Márcio Borges e Milton Nascimento
(Álbum Clube da Esquina, 1972)

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado em arte/educação aborda e tece investigações, reflexões e desdobramentos da prática artística no ambiente escolar, num recorte específico relacionado à arte contemporânea e suas possibilidades de abordagens no contexto da escola pública. No que se refere à arte contemporânea, deu-se destaque a produções que exploram o contexto e dialogam com os conceitos de “tempos líquidos” e “não-lugares”. Enfoca o universo urbano do qual o ser humano contemporâneo compartilha, sua relação cotidiana com os não-lugares numa perspectiva de Marc Augé – espaços de fluxo, sua condição de “passagem” no tempo, e a imersão numa vida líquida abordada por Zygmunt Bauman. A pesquisa se vale da metodologia A/r/tográfica, com referência em pesquisadores como Rita Irwin, Belidson Dias e Stephanie Springgay, preceitos de John Dewey enquanto desenvolvimento da pesquisa em arte como experiência, e Ana Mae Barbosa quanto à criação coletiva e abordagem triangular. Foi desenvolvida na EMEF Marechal Deodoro da Fonseca, em São Paulo/SP, num recorte para o Ensino Básico-Fundamental (neste caso, dos 5º, 6º, 7º anos e EJA - Educação de Jovens e Adultos) em 2023. Partiu de problemas estipulados desde o pré-projeto, cujos objetivos principais foram investigar as relações da arte na contemporaneidade com a vivência cotidiana dos alunos, enfatizando a questão da percepção espaço-temporal dos conceitos de “tempos líquidos” e “não-lugares” em relação ao sujeito urbano; potencializar formas de experimentação contemporâneas de obras artísticas relacionadas ao recorte conceitual do projeto de pesquisa, por meio de processos em arte/educação; estimular e direcionar proposições criativas de obras artísticas reverberando novas formas de vivenciar arte aos alunos da escola pública; e melhorar a qualidade de trabalho em sala de aula por meio dos conhecimentos e investigações adquiridas na pesquisa e no curso PROF-ARTES.

Palavras-chave: arte contemporânea; arte-educação; A/R/Tografia; tempos líquidos; não-lugares.

ABSTRACT

This master's degree research in art/education addresses and weaves investigations, reflections and developments of artistic practice in the school environment, in a specific focus related to contemporary art and its possible approaches in the context of public schools. With regard to contemporary art, emphasis was placed on productions that explore the context and dialogue with the concepts of "liquid times" and "non-places". It focuses on the urban universe that contemporary human beings share, their daily relationship with non-places from Marc Augé's perspective - spaces of flow, their condition of "passage" in time and immersion in a liquid life addressed by Zygmunt Bauman. The research uses the A/r/tographic methodology, with reference to researchers such as Rita Irwin, Belidson Dias and Stephanie Springgay, precepts of John Dewey while developing art research as, an experience and Ana Mae Barbosa regarding collective creation and triangular approach. It was developed at EMEF Marechal Deodoro da Fonseca, in São Paulo/SP, in a focus on Basic and Fundamental Education (in this case, 5th, 6th, 7th years and EJA-Youth and Adult Education) in 2023. It started from problems stipulated since the pre-project, whose main objectives were investigating the relationships between art in contemporary times and the daily experiences of students, emphasizing the issue of spatio-temporal perception of the concepts of "liquid times" and "non-places" in relation to the urban subject; to enhance contemporary forms of experimentation with artistic works related to the conceptual approach of the research project, through processes in art/education; stimulate and direct creative propositions of artistic works reverberating new ways of experiencing art for public school students; improve the quality of work in the classroom through the knowledge and investigations acquired in research and the PROF-ARTES course.

Keywords: contemporary art; art education; A/R/Tography; liquid times; non-places.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “Olhar curioso”, Impressão pigmento mineral sobre papel Photorag 200g, 20x20cm, Edição 1/5, 2018.	24
Fig. 2 - Tarsila do Amaral, São Paulo, óleo sobre tela, 1924.	31
Fig. 3 - Oswaldo Goeldi, Tarde, xilogravura, 1954.	31
Fig. 4 - Di Cavalcanti, Favela, óleo sobre tela, 1958.	31
Fig. 5 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida). Série “Passageiros”, Gravura em metal (água forte), Dimensões variáveis 4x5cm cada, 2003-2004.	36
Fig. 6 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Sem título da série “Suspensão”, Desenho e relógio de parede, 37cm de diâmetro, 2007.	37
Fig. 7 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Alinhamentos, Instalação com desenhos e vinil adesivo s/ piso, 16m², 2007.	37
Fig. 8 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Passageiros, Vídeo de intervenção urbana com esculturas de massa de modelar (frames de vídeo) Dimensões variáveis, 2007.	38
Fig. 9 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Fora do ar, acrílica sobre papel montado em alumínio e vidro, 84x58cm, 2012/2013.	38
Fig. 10 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “Dos cegos do castelo me despeço e vou”, Grafite e acrílica sobre papel cartão-capa. 159cmx97cm (Políptico - Detalhe), 2017.	39
Fig. 11 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), O guia, da série “Na cegueira dos dias”, Carvão e acrílica sobre papel, 90cmx60cm, 2017.	39
Fig. 12 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, acrílica sobre tela, 40cmx50cm, 2018.	40
Fig. 13 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real, Aquarela sobre papel, 25x32cm, 2020.	40
Fig. 14 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem, acrílica sobre tela, 40x50cm, 2021.	41
Fig. 15 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem #3, acrílica sobre tela, 40x50cm, 2021.	41
Fig. 16 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real – No trem, acrílica sobre tela, 110x90cm, 2021-2022.	42
Fig. 17 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem - Desdobramento, acrílica sobre tela, 100x80cm, 2023.	42
Fig. 18 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Planar os sonhos I, sanguínea sobre papel algodão 300gr, 55x75cm, 2024.	43
Fig. 19 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série “Atravessar fronteiras”, Pastel oleoso sobre papel 200g, 42x30cm, 2024.	43

Fig. 20 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior, 2023.	44
Fig. 21 - Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913.	46
Fig. 22 - Andy Warhol, "John Lennon", Serigrafia, 1986.	47
Fig. 23 – Léo Castelli em 1960 com trabalhos de Frank Stella, Jasper Johns, Lee Bontecou, Edward Higgins, e Robert Rauschenberg. Fotografia de Eliot Elisofon / Time & Life Pictures / Getty, 1960´.	49
Fig. 24 - Andy Warhol, Brillo Box, serigrafia e tinta sobre madeira, 1964.	50
Fig. 25 – Lygia Clark, Bicho, alumínio, 1960.	52
Fig. 26 – EMEF Marechal Deodoro da Fonseca, região do Butantã, São Paulo/SP, 2023.	56
Fig. 27 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, acervo, 2023.	57
Fig. 28 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, 2023.	59
Fig. 29 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, 2023.	60
Fig. 30 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, 2023.	60
Fig. 31 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, 2023.	61
Fig. 32 – Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior, 2023.	65
Fig. 33 - Instalação “Corre-corre”, 2023.	66
Fig. 34 - Instalação do autor, “Alinhamentos”, Casa de Cultura da UEL-Universidade Estadual de Londrina/PR, 2007.	67
Fig. 35 - Pintura do autor. Da série “Rush”, acrílica sobre tela, 2012.	68
Fig. 36 - Pintura do autor. Da série “Fora do ar”, acrílica sobre papel em painel de vidro/metá, 2012.	68
Fig. 37 - Pintura do autor. Da série “Fora do ar”, acrílica sobre papel em painel de vidro/metá, 2012.	68
Fig. 38 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	71
Fig. 39 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	71
Fig. 40 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	71
Fig. 41 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	71
Fig. 42 - Registros da instalação “Corre-corre”, 2023.	73
Fig. 43 - Registros da instalação “Corre-corre”, 2023.	73
Fig. 44 - Vista da instalação “Por onde andei, por onde vivo”, 2023.	75
Fig. 45 - Los carpinteros, Sandálias, borracha, 2004.	77
Fig. 46 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	79
Fig. 47 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	79

Fig. 48 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	80
Fig. 49 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	80
Fig. 50 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	80
Fig. 51 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	80
Fig. 52 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	82
Fig. 53 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	82
Fig. 54 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	82
Fig. 55 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.	82
Fig. 56 - Intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	83
Fig. 57 - Mirthes Bernardes e sua calçada geométrica. Eduardo Anizelli/Folhapress, 2020.	85
Fig. 58 - Visão aérea da calçada geométrica de Mirthes Bernardes. Antônio Castelo B. T. Jr. 2020.	85
Fig. 59 - Projeto padrão desenvolvido por Mirthes Bernardes, 1966.	86
Fig. 60 - Projeto Escadaria Mirthes Bernardes, localizada na R. Joaquim Antunes, no bairro de Pinheiros (SP/Capital), 2024.	86
Fig. 61 - Padrão dos pisos de caquinhos paulistanos, 2023.	88
Fig. 62 - Cartaz da Cerâmica São Caetano, 1950’.	89
Fig. 63 - Renata Lucas, “Protótipo para um terreno escorregadio”, Barcelona/Espanha. Foto Daniel Steegmann e Renata Lucas, 2009.	90
Fig. 64 - Renata Lucas, “Protótipo para um terreno escorregadio”, Barcelona/Espanha. Foto Daniel Steegmann e Renata Lucas, 2009.	91
Fig. 65 - Processos de criação da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	93
Fig. 66 - Processos de criação da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	93
Fig. 67 -Vistas de interações da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	94
Fig. 68 -Vistas de interações da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	94
Fig. 69 - Vistas de interações da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	95
Fig. 70 - Vistas de interações da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	95
Fig. 71 - Vistas de interações da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	95
Fig. 72 - Vistas de interações da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.	95
Fig. 73 - Viajar na cor, instalação site-specific sobre arquitetura, 2023.	96
Fig. 74 - Kapwani Kiwang, “Pink/blue”, 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.	98

Fig. 75 - Carlos Bunga, "Habitar a cor", 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.	98
Fig. 76 - Cildo Meireles, Desvio para o vermelho, Inhotim-MG, 1960-2023.	99
Fig. 77 - Felice Varini, Cercles concentriques excentriques, em Carcassonne, Aude-França, 2018.	99
Fig. 78 - Visita a 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.	100
Fig. 79 - Visita a 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.	101
Fig. 80 - Visita a 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.	101
Fig. 81 - Visita a 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.	101
Fig. 82 - Produções de desenhos dos alunos à partir de estudos e pensamento de instalação artística site-specific, 2023.	102
Fig. 83 - Produções de desenhos dos alunos à partir de estudos e pensamento de instalação artística site-specific, 2023.	102
Fig. 84 - Produções de desenhos dos alunos à partir de estudos e pensamento de instalação artística site-specific, 2023.	102
Fig. 85 - Produções de desenhos dos alunos à partir de estudos e pensamento de instalação artística site-specific, 2023.	102
Fig. 86 - Produção de instalação artística site-specific, 2023.	103
Fig. 87 - Produção de instalação artística site-specific, 2023.	103
Fig. 88 - Produção de instalação artística site-specific, 2023.	104
Fig. 89 - Produção de instalação artística site-specific, 2023.	104
Fig. 90 - Produção de instalação artística site-specific, 2023.	104
Fig. 91 - Produção de instalação artística site-specific, 2023.	104
Fig. 92 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior. (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem - Desdobramento, acrílica sobre tela, 100x80cm, 2023.	106
Fig. 93 – Vistas da instalação artística site-specific "Viajar na cor", 2023.	107
Fig. 94 – Vistas da instalação artística site-specific "Viajar na cor", 2023.	107
Fig. 95 – Instalação site-specific "Túnel dos ventos", 2023.	108
Fig. 96 – Processos de criação dos estudantes, 2023.	110
Fig. 97 – Processos de criação dos estudantes, 2023.	110
Fig. 98 - Processos de criação dos estudantes, 2023.	110
Fig. 99 – Processos de criação dos estudantes, 2023.	111
Fig. 100 – Alexander Calder, Maripose, 30x67 pol., 1960.	111
Fig. 101 – Chico Niedzielski, Vórtice, móbile, (SESC Vila Mariana-São Paulo/SP), 1997.	112

Fig. 102 – Beatriz Milhazes, Mariola, escultura móvel, 2010-2015.	112
Fig. 103 - Processos de criação dos estudantes, 2023.	113
Fig. 104 - Processos de criação dos estudantes, 2023.	113
Fig. 105 - Processos de criação dos estudantes, 2023.	113
Fig. 106 – Processos de criação dos estudantes, 2023.	113
Fig. 107 – Processos de montagem da instalação, 2023.	115
Fig. 108 – Vista da exposição “Não-lugares da memória”, 2023.	116
Fig. 109 - Cartaz da exposição Casa de Cultura do Parque Cidade, São Paulo/SP, 2023.	118
Fig. 110 - Desalí, “Rua das contendas”, acrílica sobre madeira. Foto do autor, 2023.	118
Fig. 111 - Desalí, “Serei guardado”, acrílica sobre madeira. Foto do autor, 2023.	119
Fig. 112 - Processo de experimentação prévia do professor, 2023.	120
Fig. 113 - Processo de criação na escola, 2023.	121
Fig. 114 - Processo de criação na escola, 2023.	121
Fig. 115 - Processo de criação na escola, 2023.	122
Fig. 116 - Processo de criação na escola, 2023.	122
Fig. 117 - Exposição na escola, 2023.	123
Fig. 118 - Exposição na escola, 2023.	123
Fig. 119 - Exposição “Não-lugares da memória” na escola, São Paulo/SP, 2023.	125
Fig. 120 - Instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	126
Fig. 121 - Instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	126
Fig. 122 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis”, 2023.	129
Fig. 123 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis”, 2023.	129
Fig. 124 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis”, 2023.	130
Fig. 125 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis”, 2023.	130
Fig. 126 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis”, 2023.	131
Fig. 127 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	132
Fig. 128– Experimentos preparativos para a produção da instalação, 2023.	133
Fig. 129 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	134
Fig. 130 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	134
Fig. 131 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	135

Fig. 132 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	135
Fig. 133 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	135
Fig. 134 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	135
Fig. 135 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	136
Fig. 136 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	136
Fig. 137 - Detalhe da instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.	139
Fig. 138 – Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.	140
Fig. 139 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Passageiros, Vídeo de intervenção urbana com esculturas de massa de modelar (frames de vídeo) Dimensões variáveis, 2007.	141
Fig. 140 – Fotografia do córrego Pirajussara na década de 1960, processo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.	143
Fig. 141 – Mapa do córrego Pirajussara, processo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.	144
Fig. 142 – Detalhe da Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.	144
Fig. 143 – Processo criativo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023	145
Fig. 144 – Processo criativo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.	145
Fig. 145 – Processo criativo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.	146
Fig. 146 – Processo criativo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.	146
Fig. 147 – Processo criativo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.	147
Fig. 148 – Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior, 2023.	149
Fig. 149 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida). Série “Passageiros”, Gravura em metal (água forte), Dimensões variáveis 4x5cm, 2003-2004.	174
Fig. 150 - Gravura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série “Enfileirados”, Gravura em metal (água forte) 2004.	174
Fig. 151 - Gravura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série “Postes urbanos”, Gravura em metal (água forte), 2004.	175
Fig. 152 – Gravura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série “Postes urbanos”, Gravura em metal (água forte e água-tinta), 2004.	175
Fig. 153 – Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Pintura Sem título, grafite sobre muro abandonado. Londrina/PR, 2003.	176
Fig. 154 – Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), O alvo. Intervenção urbana com desenho sobre avenida do minhocão em São Paulo/SP, Evento EIA-Experiência Imersiva Ambiental, 2004.	176
Fig. 155 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior. (Júnior Almeida), Super-Hiper-Mega-Ultra-Maxi vazio, Desenhos sobre cupons fiscais e embalagens plásticas 15x20cm cada da série de 30, 2007.	177

Fig. 156 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior. (Júnior Almeida), Sem título, da série "...>/>...", acrílica sobre tela, 92x23cm (políptico), 2006/2007.	177
Fig. 157 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), "Tempos sem fim", acrílica sobre tela, 500x20cm (políptico de 10, 50x20 cada), 2007.	178
Fig. 158 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Linhas de espera, Nanquim e vinil adesivo sobre papel, 2007.	178
Fig. 159 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Sem título da série "Suspensão", Desenho e relógio de parede, 37cm de diâmetro, 2007.	179
Fig. 160 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Alinhamentos, Instalação com desenhos e vinil adesivo s/ piso, 16m ² , 2007.	179
Fig. 161 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Passageiros, Vídeo de intervenção urbana com esculturas de massa de modelar (frames de vídeo) Dimensões variáveis, 2007.	180
Fig. 162 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Cruzamentos relativos, Intervenção urbana com fitas adesivas em guichês de atendimento/Restaurante universitário-UEL (frames de vídeo), 2007.	180
Fig. 163 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Contratempos, Relógio de parede, senhas usadas, ponteiro de ferro, folhas de chumbo Dimensões variáveis, 2007.	181
Fig. 164 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Balcão distante, Instalação com MDF, vidro, vinil adesivo e sonorização, 9m ² , 2007.	181
Fig. 165 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Não posso te ajudar, Performance com coletes bordados em agências bancárias (frames de vídeo) Dimensões variáveis, 2007.	182
Fig. 166 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "Esbarrões", acrílica sobre telas duplas, 18x14cm cada da série de 8, 2007.	182
Fig. 167 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Linha cega – V, Lápis, aquarela e acrílica s/ papel, 42x29cm, 2012.	183
Fig. 168 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Trilhas cegas, Instalação com pisos táteis móveis, Dimensões variáveis, 2012.	183
Fig. 169 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Rush II, acrílica sobre tela, 70x50cm, 2012/2013.	184
Fig. 170 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Fora do ar, acrílica sobre papel montado em alumínio e vidro, 84x58cm, 2012/2013.	184
Fig. 171 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Fora do ar, acrílica sobre papel montado em alumínio e vidro, 84x58cm, 2012/2013.	185
Fig. 172 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "Arquiteturas para solidão", Fotografias sobre placas de PVC e concreto, 2014.	185
Fig. 173 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "Estação", Pigmento mineral sobre papel algodão Photorag 200g. 30cmx30cm, 2016-2017.	186

Fig. 174 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “Suspensão”, Pigmento mineral sobre papel algodão Photorag 200g, 40cmx50cm, 2017.	186
Fig. 175 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “Abismo cego”, Pigmento mineral sobre papel algodão Photorag 200g, 50x80cm, 2017.	187
Fig. 176 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série “Transeuntes” #01, #02, Gravura em ponta seca sobre papel, 25x15cm, 2016-2017.	187
Fig. 177 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “Dos cegos do castelo me despeço e vou”, Grafite e acrílica sobre papel cartão-capa, 159cmx97cm (políptico), 2017.	188
Fig. 178 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “Dos cegos do castelo me despeço e vou”, Grafite e acrílica sobre papel cartão-capa. 159cmx97cm (Políptico - Detalhe), 2017.	188
Fig. 179 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Melhores amigos”, Carvão, aquarela e acrílica sobre papel, 100x60cm, 2017.	189
Fig. 180 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Melhores amigos”, Carvão e acrílica sobre papel, 66x66cm, 2017.	189
Fig. 181 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), O guia, da série “Na cegueira dos dias”, Carvão e acrílica sobre papel, 90cmx60cm, 2017.	190
Fig. 182 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, acrílica sobre tela, 40cmx40cm, 2017.	190
Fig. 183 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, acrílica sobre tela, 90cmx80cm, 2018.	191
Fig. 184 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, acrílica sobre tela, 40cmx50cm, 2018.	191
Fig. 185 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, acrílica sobre tela, 40cmx50cm, 2018.	192
Fig. 186 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, acrílica sobre tela, 30cmx40cm, 2018.	192
Fig. 187 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, acrílica sobre tela, 40X50cm, 2018.	193
Fig. 188 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real #1, acrílica sobre papel, 27x33cm, 2018.	193
Fig. 189 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real #2, acrílica sobre papel, 32x27cm, 2018.	194
Fig. 190 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real, Aquarela, 42x29cm, 2020.	194
Fig. 191 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real - Buenos Aires, Aquarela, 42x29cm, 2020.	195
Fig. 192 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real, Aquarela sobre papel, 25x32cm, 2020.	195

Fig. 193 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real, acrílica s/ tela, 120x80cm, 2020.	196
Fig. 194 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real - Estação, acrílica sobre tela, 20x80cm, 2020.	196
Fig. 195 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Sem título, acrílica e carvão sobre tela, 70x20cm, 2020.	197
Fig. 196 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem, acrílica sobre tela, 40x50, 2021.	197
Fig. 197 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem #3, acrílica sobre tela, 40x50cm, 2021.	198
Fig. 198 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem #2, acrílica sobre tela, 40x50cm, 2021.	198
Fig. 199 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem – mulher iluminada, acrílica sobre tela, 25x25cm, 2021.	199
Fig. 200 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Dos delírios públicos e saltos oníricos II, Aquarela e folha de prata sobre papel, 40x50cm, 2021.	199
Fig. 201 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Dos delírios públicos e saltos oníricos III, Aquarela e folha de prata sobre papel, 75x55cm, 2022.	200
Fig. 202 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série No deserto do real – No trem, acrílica sobre tela, 110x90cm, 2021-2022.	200
Fig. 203 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem - Despertar, acrílica sobre tela, 60x50cm, 2022.	201
Fig. 204 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Uma outra viagem - Desdobramento, acrílica sobre tela, 100x80cm, 2023.	201
Fig. 205 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série Sonhos de viagem, sanguínea sobre papel algodão 300gr, 30x20cm cada, 2023.	202
Fig. 206 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Planar os sonhos I, sanguínea sobre papel algodão 300gr, 55x75cm, 2024.	202
Fig. 207 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Uma outra viagem #Eu oceânico, acrílica sobre tela, 150x100cm, 2024.	203
Fig. 208 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "Cotidiano tornado floresta" #2, acrílica sobre tela, 65x25cm (tríptico), 2024.	203
Fig. 209 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), A parte do fogo, acrílica sobre madeira MDF instalada no piso, 100x60cm, 2024.	204
Fig. 210 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Movimento, Alumínio escovado, 160x70cm, 2020-2024.	204
Fig. 211 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "Atravessar fronteiras", Pastel oleoso sobre papel 200g, 42x30cm, 2024.	205

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	21
2 O DESENVOLVER DE UMA JORNADA POÉTICA URBANA.....	24
2.1 Sobre uma poética do espaço urbano.....	25
2.2 Breve portfólio de um artista em processo	36
3 ARTE CONTEMPORÂNEA E EXPERIÊNCIAS NA ESCOLA.....	44
3.1 Compreendendo a arte contemporânea enquanto saber.....	45
3.2 Tateando a arte contemporânea enquanto objeto de ensino.....	56
4 DESENVOLVENDO POSSIBILIDADES: PRÁTICAS ARTÍSTICAS PRODUZIDAS NA ESCOLA.....	65
4.1 Instalação “Corre-corre”	66
4.2 Instalação “Por onde andei, por onde vivo”	75
4.3 Intervenção urbana “Calçada deslizante”	83
4.4- Instalação site-specific “Viajar na cor”	96
4.5 Instalação site-specific “Túnel dos ventos”	108
4.6 Uma proposta de pintura: “Não-lugares da memória”	116
4.7 Instalação “Das filas nossas de cada dia”	126
4.8 Intervenção urbana “Pirajussara 1960”	140
5 RELAÇÃO ARTISTA/PESQUISADOR/PROFESSOR: REFLETINDO A A/R/TOGRAFIA COMO METODOLOGIA.....	149
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
REFERÊNCIAS.....	166
APÊNDICE A – PORTFÓLIO RESUMIDO.....	174
APÊNDICE B – CURRÍCULO ARTÍSTICO.....	206

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado em arte/educação aborda e tece investigações, reflexões e desdobramentos da prática artística no ambiente escolar, num recorte específico relacionado à arte contemporânea e suas possibilidades de abordagens no contexto da escola pública.

No que se refere à arte contemporânea, deu-se destaque a produções que exploram o contexto e dialogam com os conceitos de “tempos líquidos” e “não-lugares” fundamentados em (Bauman, 2001, 2007) e (Augé, 2003), além de “urbanização” (Santos, 1982, 1993) e (Ferrara, 1993, 2000), que serão abordados e esclarecidos no transcorrer da pesquisa. O universo urbano do qual o ser humano contemporâneo compartilha, investigado por Milton Santos e Lucrécia Ferrara, sua relação cotidiana com os não-lugares, numa perspectiva de Marc Augé – espaços de fluxo, sua condição de “passagem” no tempo, e a imersão numa vida líquida abordada por Zygmunt Bauman, constituem minha área de interesse para o desenvolvimento de novos problemas e propostas, e vislumbram soluções poéticas.

Nesta pesquisa, busco formalizar o processo de criação poética pelo qual surgiu a realização de proposições dos trabalhos, desde as ideias e circunstâncias iniciais, perpassando pela elaboração de projetos, o amparo teórico às questões pertinentes a cada caso, relacionando por hora produções e questões de outros artistas, sempre tendo a reflexão como eixo norteador dos percursos e propostas em desenvolvimento.

Muitas das questões que permeiam os trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa, já se evidenciaram em propostas anteriormente realizadas como artista/educador/pesquisador que sou, tendo iniciado minha prática em oficinas de arte da Prefeitura Municipal de Londrina/PR em meados de 2003. Posteriormente, graduei-me na licenciatura em Artes Visuais na UEL (Universidade Estadual de Londrina) em 2007, e iniciei minha prática pedagógica em 2006, com oficinas de arte no Museu de Arte de Londrina, além de lecionar arte em escolas públicas da mesma cidade. Em 2009, me estabeleci em São Paulo/SP, onde iniciei minha prática em escolas estaduais, particulares e na Prefeitura Municipal de São Paulo, instituição em que me encontro atualmente.

Paralelamente a isso, sempre manteve uma produção como artista, participando de mostras e salões de arte ao longo de todo esse tempo, tendo por referência o cotidiano urbano como eixo principal de diálogo e expressão criativa. Assim sendo, é imprescindível a análise de algumas fases do percurso artístico para melhor contextualizar tal contribuição, pois os trabalhos trazem em seu bojo relações conceituais, formais e poéticas também perceptíveis nas proposições aqui desenvolvidas, influenciando diretamente a pesquisa.

Esta pesquisa de caráter qualitativo, se vale da metodologia A/r/tográfica, com referência em pesquisadores como Rita Irwin, Belidson Dias e Stephanie Springgay (Dias, Irwin; 2013), preceitos de John Dewey (Dewey, 2010) enquanto desenvolvimento da pesquisa em arte como experiência, e Ana Mae Barbosa (Barbosa, 2005, 2010, 2023) quanto à criação coletiva e abordagem triangular. Assim, criou-se uma espécie de simbiose entre a produção deste autor e de seus alunos, tecendo relações entre tais conceitos já explorados e aprofundados em sua prática, com as possibilidades de abordagens na escola de Ensino Básico EMEF Marechal Deodoro da Fonseca, DRE/Butantã, em São Paulo/SP, neste caso, dos 5º, 6º, 7º anos e EJA, no ano de 2023.

O caminho percorrido e a trajetória de experimentações prezaram por aproximar os estudantes do universo de criação da arte contemporânea, por meio de práticas envolvendo a metodologia A/r/tográfica e a Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais. Também focamos em visitas culturais, produções coletivas e individuais, conversas, exposições e intervenções na escola, além de outros questionamentos tecidos nesta dissertação.

Esta pesquisa partiu de problemas estipulados desde o pré-projeto inicial, cujos objetivos principais foram investigar as relações da arte na contemporaneidade com a vivência cotidiana dos alunos, enfatizando a questão da percepção espaço-temporal dos conceitos de “tempos líquidos” e “não-lugares” em relação ao sujeito urbano; potencializar formas de experimentação contemporâneas de obras artísticas relacionadas ao recorte conceitual do projeto de pesquisa, por meio de processos em arte/educação; estimular e direcionar proposições criativas de obras artísticas reverberando novas formas de vivenciar arte aos alunos da escola pública; melhorar a qualidade de trabalho em sala de aula por meio dos conhecimentos e investigações adquiridas na pesquisa e no curso PROF-ARTES.

Durante o mestrado, pôde-se aprofundar em muitas disciplinas que contribuíram grandemente para a ampliação de conhecimentos em arte, educação e processos de aprendizagem, assim como de metodologias de pesquisa neste campo. Uma experiência intensa, potente e instigante, que fazia repensar nossa prática e questionava sobre os caminhos a atuar enquanto profissionais da arte-educação, artistas e pesquisadores no Brasil.

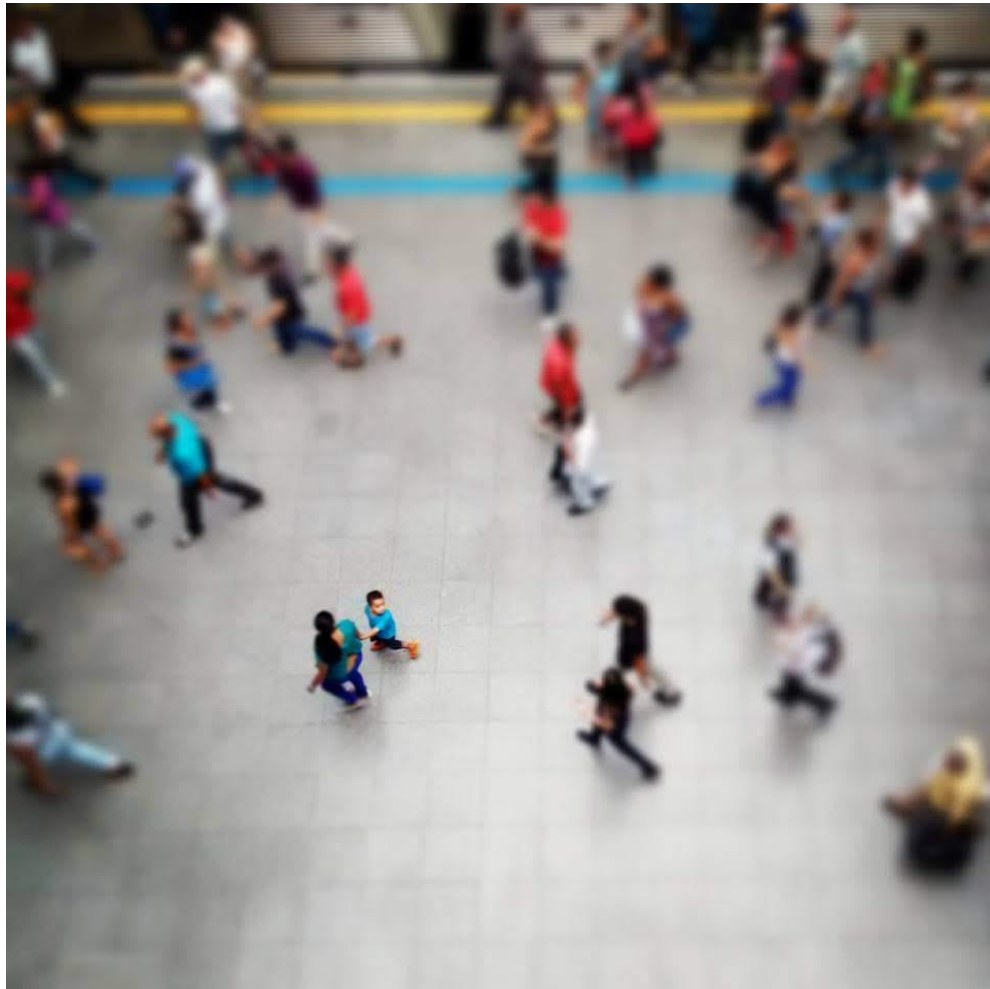
Na seção inicial, serão abordadas questões que dizem respeito ao interesse conceitual, artístico e urbano, assim como a trajetória poética e a apresentação de um portfólio selecionado, na segunda parte da seção 2 O DESENVOLVER DE UMA JORNADA POÉTICA URBANA. Na sequência, serão apresentadas e abordadas considerações acerca da arte contemporânea enquanto objeto de estudo e suas imbricações no contexto escolar, na seção 3 ARTE CONTEMPORÂNEA E EXPERIÊNCIAS NA ESCOLA.

Portanto, no decorrer desta pesquisa, puderam ser desenvolvidas na EMEF Marechal Deodoro da Fonseca, uma série de proposições A/R/Tográficas em diálogo com o corpo conceitual estipulado, e que serão abordadas na seção 4 DESENVOLVENDO POSSIBILIDADES: PRÁTICAS ARTÍSTICAS PRODUZIDAS NA ESCOLA: *Corre-corre; Por onde andei, por onde vivo; Calçada deslizante; Viajar na cor; Túnel dos ventos; Uma proposta de pintura: Não-lugares da memória; Das filas nossas de cada dia e Pirajussara 1960.*

Na seção 5 RELAÇÃO ARTISTA/PESQUISADOR/PROFESSOR: REFLETINDO A A/R/TOGRAFIA COMO METODOLOGIA, serão abordadas questões conceituais do recorte da pesquisa, e que permeiam os processos de criação A/R/Tográfica de forma mais aprofundada. Por fim, apresento as considerações finais acerca da pesquisa, além das referênciação bibliográfica utilizada.

2 O DESENVOLVER DE UMA JORNADA POÉTICA URBANA

Figura 1 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “Olhar curioso”, Impressão pigmento mineral sobre papel Photorag 200g, 20x20cm, Edição 1/5, 2018.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Nesta seção inicial, serão expostas questões acerca da trajetória artística e profissional, além dos conceitos que fazem parte de um recorte direcionador desta pesquisa, como pensamentos sobre “tempos líquidos” presente em Bauman, “não-lugares” em Augé, questões urbanas em Santos e Ferrara, assim como outros autores. São abordados como tais conceitos alimentam a produção poética e visão de mundo deste artista/professor/pesquisador na primeira subseção e uma breve amostra de trabalhos artísticos ligados a tais conceitos realizados por este autor ao longo do tempo, num segundo momento de outra subseção.

2.1 Sobre uma poética do espaço urbano

Em virtude desta pesquisa A/R/Tográfica basear-se numa relação direta com questões presentes na produção do artista/professor, faz-se necessária a apresentação de um panorama que abarque a trajetória, os conceitos e os trabalhos que constituem esta produção artística e consequentemente esta pesquisa.

Nesta seção, tentaremos explicitar um pouco do pensamento poético e de caminhos expressivos que fizeram e fazem parte da trajetória deste artista-professor, e, agora, também pesquisador. Este tipo de pesquisa qualitativa de caráter A/R/Tográfico será melhor aprofundado enquanto metodologia nas seções posteriores. O termo diz respeito justamente a esta imbricação de papéis entre o artista/pesquisador/professor: “A/R/T é uma metáfora para: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita/representação)” (Dias, Irwin, 2023, pág. 26). Assim sendo, esta metodologia de pesquisa privilegia ao mesmo tempo o texto e a imagem, em uma simbiose e hibridização muito características, onde o saber, o fazer, e o pesquisar, se entrecruzam e se fundem num jogo de confluências.

Desde o início ao transcorrer desta trajetória artística, percebe-se um interesse e apreço pelo ambiente urbano e por questões que envolvem a cidade, em diferentes linguagens que perpassam desenho, gravura, pintura, instalações, fotografias, vídeos, intervenção urbana, entre outros. Alguns trabalhos fizeram parte da pesquisa do TCC da graduação em Artes Visuais na UEL, em 2007, que prezava por expressões artísticas que dialogassem com hibridizações de meios e linguagens na arte contemporânea.

Desde aquele momento, a pesquisa em arte pôde ser aprofundada, e embasamentos teóricos agregaram novas reflexões e novas camadas ao processo criativo. Foram somadas considerações do sociólogo polonês Zigmunt Bauman, do antropólogo francês Marc Augé, do geógrafo brasileiro Milton Santos, da teórica francesa Anne Cauquelin, entre outros. A partir de então, novos conceitos e teorias puderam ser explorados, trazendo esclarecimentos, reflexões e diálogos acerca da realidade urbana e dos espaços que ocupamos nas cidades contemporâneas.

Com base em experiências vivenciadas no cotidiano, muitos teóricos, pesquisadores e artistas voltam-se para questões inerentes ao universo urbano do qual o ser humano contemporâneo compartilha. Chama atenção a relação diária com as instalações, espaços de fluxo, circulação, deslocamento e serviços conhecidos por “não-lugares”, cada vez mais notáveis no ir e vir diário das cidades imersas na “supermodernidade” (Augé, 2005).

Tais questões relacionam-se muito com o que convencionamos chamar de “pós-modernidade” (Harvey, 1993) – apesar de muitos questionamentos acerca deste termo, e de diferentes propostas de terminologias para suas abordagens, como “hipermodernidade” (Lipovetsky, 2004) ou “modernidade líquida” (Bauman, 2007), por exemplo.

Um recorte deste corpo conceitual de pesquisa busca dialogar com as circunstâncias que envolvem o sujeito passageiro, representativo da “supermodernidade” e usuário do “não-lugar”. Este termo foi investigado pelo antropólogo francês Marc Augé, e aqui elencamos o não-lugar poeticamente tentando suscitar justamente essa condição cotidiana que milhões de pessoas compartilham diariamente, já que o sujeito imerso nesses ambientes, esperando, obedece aos mesmos códigos que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações já padronizadas e pré-estabelecidas. Descobriu-se a importância do conceito de “não-lugares” como um dos eixos centrais em minha produção poética, assim definidos por Marc Augé:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta (Augé, 2005, p. 36).

Notadamente, os “não-lugares” podem ser considerados como estruturas espaciais que se proliferam na contemporaneidade, principalmente no contexto da globalização em que vivemos. Estas estruturas estão diretamente ligadas ao modo de vida urbano, pois podem ser consideradas espaços-chave para o deslocamento das populações que dependem de tais estruturas cotidianamente para ir ao trabalho, estudar, buscar serviços, lazer e tantos outros afazeres. “O espaço do não-lugar não

cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (Augé, 2005, p. 95), sendo também compreendido como espaço geralmente despido ou esvaziado, em termos de características subjetivas e afetivas.

Também muito me interessa, de diversas formas, abordar e tentar criar possibilidades expressivas e desdobramentos artísticos das visões subjetivas dos estudantes acerca do espaço cotidiano urbano. Instantâneos, slides, e visões parciais enquanto sujeitos viajantes em deslocamento, podem gerar imagens poéticas interessantes, pois encadeiam memórias subjetivadas conforme o autor elucida:

O espaço como prática dos lugares e não do lugar procede, na verdade, de um duplo deslocamento: do viajante, é claro, mas também paralelamente, das paisagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais, “instantâneos”, somados confusamente em sua memória e, literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos slides com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu círculo (Augé, 2005, p. 80).

Assim, o conceito de “não-lugar” trazido por Augé é amplo e complexo. Para além do conceito espacial do viajante em deslocamento, abarca uma série de contextos e situações das quais temos muito contato e familiaridade na contemporaneidade. Estes deslocamentos cotidianos estão também muito atrelados ao modo de vida atual, em que a fluidez é, talvez, uma das principais características em múltiplas esferas. Tanto em âmbito privado como público, assim como individual e coletivo, as relações e as temporalidades passaram por grandes processos de transformação, incorporando força ao que convencionou-se chamar de “modernidade líquida” ou “tempos líquidos”, segundo o sociólogo polonês Zigmunt Bauman.

Bauman elucida o seu conceito de “modernidade líquida” a partir de uma metáfora dos sólidos. Comparando a rigidez sólida – onde as moléculas “são mantidas num arranjo ordenado que atinge apenas poucos diâmetros moleculares” (Bauman, 2001, pg. 8), e é caracterizada por sua estabilidade, aos líquidos – os quais se associam à ideia de leveza, nota-se que estes que fluem, escorrem, transbordam, vazam, inundam, borrifam, são filtrados e destilados, enquanto os sólidos permanecem intactos, inalterados. Nas palavras de Bauman, (2001, pg. 9), “essas são razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando

queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras na história da modernidade”.

Partindo desta metáfora da liquidez, Bauman reconsidera seu olhar sobre a pós-modernidade de forma que a nega, alegando que ainda vivemos sob a égide moderna. Porém, tal modernidade seria líquida na atualidade; ou seja, os sólidos de outrora poderiam ser derretidos, mas em vez de assimilar sua fluidez, por vezes são colocados em moldes temporários. "Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto em que gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar" (Bauman, 2001, pg.15). Isto também faz pensar nas diferentes experiências de modernização do mundo, com grandes disparidades e discrepâncias entre países e continentes, notadamente influenciados por questões econômicas, políticas e culturais.

Sobre a vida na cidade, a temporalidade líquida e fluida é uma marca de nosso tempo e faz parte de um arcabouço mais complexo e abrangente, que também considera contradições e ambivalências dos cenários urbanos, como bem pontua e elucida Bauman:

A vida na cidade é uma experiência notoriamente ambivalente. Ela atrai e repele. Para tornar o destino do cidadão urbano ainda mais dilacerante e difícil de remediar, são os mesmos aspectos da vida da cidade que, intermitente ou simultaneamente, atraem e repelem...Os mesmos brilhos e reflexos caleidoscópicos do cenário urbano, embora jamais carentes de novidade e surpresa, constituem seu charme e poder de sedução quase irresistíveis. Assim, o ato de confrontar o espetáculo incessante e constantemente deslumbrante da cidade não é vivenciado sem ambiguidade como veneno e maldição (Bauman, 2007, p. 94).

Portanto, viver na cidade contemporânea é estar sempre em constante estado de sentimentos ambíguos, entre a atração e repulsão, entre os brilhos e reflexos caleidoscópicos e a monotonia do concreto e do asfalto. Mas, inegavelmente, é também um espaço de infinitas possibilidades, de infinitos encontros, de experimentar o poder criativo e resiliente do ser humano no ambiente em que vive.

Penso ser importante também refletirmos sobre o contexto urbano brasileiro, e compreender a origem e o desenvolvimento desse processo em nosso território.

Podemos considerar - segundo o grande geógrafo e pensador brasileiro Milton Santos, que refletiu profundamente acerca deste contexto, a década de oitenta do século XX como sendo um período de novo status social para a população brasileira. Inverteu-se nosso cenário rural para majoritariamente urbano, implicando em muitas questões sociais que marcam nossas cidades até os dias de hoje:

Entre 1940 e 1980, dá-se uma verdadeira inversão quanto ao lugar de residência da população brasileira. Há meio século atrás (1940), a taxa de urbanização era de 26,35%, em 1980 alcança 68,86%. Nesses quarenta anos, triplica a população total do Brasil, ao passo que a população urbana se multiplica por sete vezes e meia (Santos, 1993, p. 29).

Deste modo, podemos entender que se abrem novas formas de vivência e sobrevivência no cotidiano urbano brasileiro, já que “a grande cidade se torna o lugar de todos os capitais e de todos os trabalhos, isto é, o teatro de numerosas atividades “marginais” do ponto de vista tecnológico, organizacional, financeiro, previdenciário e fiscal” (Santos, 1993, p. 10). Assim, cidades e regiões metropolitanas são densamente povoadas em todo o território nacional, dando lugar a uma grande diversidade de novos bairros e comunidades nas periferias urbanas. Além disso, as regiões centrais, e mesmo periféricas das cidades, se veem necessitadas de novos equipamentos e aparelhos de mobilidade urbana, como terminais, ônibus, trens e rodoviárias que supram a nova dinâmica e o intenso fluxo de usuários.

Acerca da diversidade e profusão de individualidades singulares no meio urbano, é interessante notar que este fenômeno ocorre em qualquer grande cidade, pois num mundo globalizado temos também um certo encurtamento das distâncias, através dos variados meios de transporte e mobilidade. Esta vida corrida e fugaz faz parte do cotidiano de grande parte da população mundial nos dias atuais, se deslocando entre cidades, estados ou países, e faz com que todos convivamos de algum modo em meio à diferença humana:

Isso é também ajudado pela nova mobilidade dos homens. Nunca os homens foram mais móveis, nunca eles foram tão numerosos e viveram tão fora do lugar de seu nascimento. É uma enorme riqueza que hoje se verifica no mundo inteiro, sobretudo nas cidades, com a

chegada de gente de outras raças, de outras religiões, de outros cheiros (Santos, 1996/1997, pg. 139).

Assim, a sociedade brasileira se viu adentrar a um novo tempo de grandes mudanças e complexidades, sendo que nas palavras do geógrafo, “O perfil urbano se torna complexo, com a tendência a onipresença da metrópole, através de múltiplos fluxos de informação que se sobrepõe aos fluxos de matéria e são o novo arcabouço dos sistemas urbanos” (Santos, 1993, pg. 9). Talvez nessa incipiente sociedade brasileira da informação, os habitantes da cidade oriundos do forte êxodo rural brasileiro, ainda preservem uma memória afetiva ligada ao campo – espécie de cidadãos urbanos com alma rural ou caipira. Porém, isto se destoa das novas gerações nativas urbanas, que já nasceram e aprenderam a viver desde sempre neste contexto.

Esta mudança social ocorreu também com toda a minha família no interior do Paraná, e eu mesmo vivi até os seis anos de idade num sítio chamado Santo Antônio, nas cercanias da zona rural do município de Cambé/PR, antes de nos mudarmos para a cidade no início da década de 1990. Penso que esta mudança e impacto de vivências tenha me influenciado posteriormente enquanto artista, com a cidade sempre instigando meu olhar, e trazendo questionamentos que eu talvez tentasse iluminar por meio da criação artística.

Certamente, questões e percepções sobre o ambiente urbano e as cidades não são novidade no campo da arte, tendo sido representados largamente desde a revolução industrial europeia e adentrado ao campo da modernidade no século XX. Muitos artistas modernos ligados a correntes francesas como o impressionismo ou futurismo, assim como artistas modernos brasileiros – Tarsila do Amaral, Oswaldo Goeldi, Di Cavalcanti (Figuras 2, 3 e 4), entre tantos outros, tentaram, em muitas obras, dialogar com as transformações sociais e o ambiente urbano brasileiro.

Fig. 2 - Tarsila do Amaral, São Paulo, óleo sobre tela, 1924.



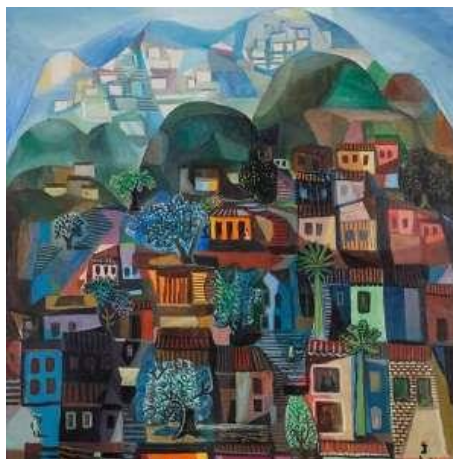
Fonte: Amaral, 1924.

Fig. 3 - Oswaldo Goeldi, Tarde, xilogravura, 1954.



Fonte: Goeldi, 1954.

Fig. 4 - Di Cavalcanti, Favela, óleo sobre tela, 1958.



Fonte: Cavalcanti, 1958.

Muitos destes artistas fazem parte do imaginário brasileiro, e dialogaram com vertentes e correntes modernas como o expressionismo, o cubismo, e o surrealismo, entre outros, ao mesmo tempo em que buscavam uma certa brasilidade e representação cultural do país. Tarsila do Amaral, com algumas de suas obras multicoloridas, traduzia também o advento cosmopolita moderno por meio de um cubismo muito singular entre ruas e trilhos urbanos. Di Cavalcanti trazia a essência brasileira representando também as periferias e guetos urbanos da população mais pobre, no berço do samba. Oswaldo Goeldi elencava as vias e ruas periféricas das cidades como cenário principal de suas xilogravuras de caráter expressionista, exalando sempre um certo mistério cortante envolto ao cotidiano citadino.

Tais artistas são apenas alguns exemplos de como a cidade e o meio urbano já despertavam o interesse de todos, pavimentando um caminho para a modernidade artística do século XX, e influenciando muitas gerações de artistas até a contemporaneidade. São artistas que servem de referência poética e, de uma forma ou de outra, também aparecem em questões que permeiam meu trabalho artístico e o de muitos outros artistas contemporâneos.

Questões ligadas ao cotidiano, à velocidade e ao movimento, também impressionavam o público, que percebia o mundo de modo cada vez mais diferente e deslizante, numa incipiente modernidade, que trazia novos paradigmas e novas formas de interação com a vida, conforme bem observou o escritor francês Victor Hugo:

A rapidez é inacreditável. As flores à beira da estrada deixam de ser flores. E passam a ser manchas, ou melhor, listras vermelhas e brancas. Não existem mais pontos, tudo é listrado. As espigas de trigo são grandes cabeleiras amarelas, as verduras são longas tranças verdes; cidades, campanários e árvores dançam e se mesclam furiosamente no horizonte, vez ou outra, uma sombra, uma forma, um espectro erguido, aparece e desaparece como clarões de raio ao lado da porta; é um guarda cancela de uniforme. Pessoas dizem no vagão: faltam três léguas, chegaremos em dez minutos (Shapiro, p. 112).

O advento da velocidade moderna certamente teve grande influência sobre diversas áreas e, com isto, também modificou a percepção do sujeito comum em

relação ao tempo e ao espaço. “Com o advento do vapor e do motor a explosão, a igualdade fundada no wetware chegou ao fim. Algumas pessoas podiam agora chegar onde queriam muito antes que as outras; podiam também fugir e evitar serem alcançadas ou detidas” (Bauman, 2001, pg. 143). Isto influenciou um mundo em que carros, ônibus, motocicletas, trens e metrô predominam como principais veículos de mobilidade humana, e o indivíduo contemporâneo é a figura que mais sofre os impactos de uma velocidade desenfreada, urgindo reflexões sobre modos alternativos e sustentáveis de locomoção na contemporaneidade.

O pensador brasileiro Nelson Brissac Peixoto tem um trabalho de pesquisa muito interessante acerca das questões da cidade, da arquitetura e do urbanismo, compactuando também desta visão de mundo que modificou os paradigmas em relação aos indivíduos até os nossos tempos, ao que chamou de passageiros metropolitanos:

[...] o indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano, em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. Esta crescente velocidade determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas se apresentam a nós. A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. (Peixoto, 1988: p. 361)

Entendemos que o espaço urbano é complexo e necessita de um esforço de compreensão, haja vista a pluralidade e diversidade de vivências urbanas ao redor do mundo. Cada sujeito, em seu determinado contexto, tem uma percepção e produz um imaginário urbano pessoal, assim como também é o caso dos artistas. Entre os pesquisadores brasileiros, Lucrécia Ferrara também tem grande destaque por investigar as questões urbanas com aprofundamento em diversos livros e artigos. Segundo a autora, a imagem da cidade “não é estanque ou rígida, mas é flagrada num processo fluido, dinâmico e seletivo: apreende-se, capta-se essa representação a partir do repertório individual ou coletivo” (Ferrara, 1993, p.71-72); traz ainda que “a percepção do espaço urbano não é homogênea, ao contrário, é localizada, situada ambientalmente, o que transforma o espaço em lugar, como sua manifestação concreta” (Ferrara, 1993, p.110).

Esta visão de Ferrara também nos faz pensar na questão entre o “não-lugar” e o lugar nas cidades. Por vezes, parece que muitas destas fronteiras se imbricam e nos fazem questionar tais conceitos, deixando dúvidas, afinal, muitos de nós mantemos vínculos afetivos com espaços de passagem das cidades, como ruas, avenidas e espaços de convivência. Interessante notar que a autora situa o espaço urbano como uma estrutura de linguagem polissensorial, e coloca o indivíduo, que chama de usuário, em destaque:

O espaço urbano é uma estrutura de linguagem que se manifesta através de sua representação, não apenas visual, mas polissensorial: olfativa, tátil, sonora, cinética. Porém, o elemento que produz e aciona essa representação é o usuário, que, através do uso urbano como significado da cidade, sua vitalidade nos ensina o que o usuário pensa, deseja, despreza, a relação de suas escolhas, tendências e prazeres. A transformação da cidade é a história do uso urbano escrita pelo usuário e o significado do espaço urbano é o desenvolvimento daquela recepção (Ferrara, 1993, p.106)

Ferrara (1993, p.71), frisa ainda que a imagem urbana “é uma representação construída cotidianamente pelos moradores, a partir da informação inferida da vivência de variáveis contextuais consideradas como elementos de informação urbana”. Ou seja, através dos fenômenos que ocorrem nos espaços, sobretudo a partir dos usos e hábitos aplicados sob estes cenários, os observadores e usuários apreendem as suas transformações e as consomem através da experiência urbana.

Todos estes conceitos ligados aos processos urbanos na contemporaneidade, podem ser percebidos em diálogo com a minha produção poética, de diversos modos e chaves, em diferentes momentos. Pode-se dizer, também, que nem toda a minha produção se restringe a esta esfera conceitual; aqui faço um recorte focando o objeto de pesquisa e entendo que o papel do artista está vinculado ao pleno exercício da liberdade. Sem querer estender acerca de teorizações conceituais neste primeiro momento, tais questões serão abordadas de forma mais abrangente posteriormente, no transcorrer desta pesquisa, ao longo dos processos criativos.

Foi realizado um recorte desde o início desta trajetória até os dias de hoje, selecionando trabalhos pontuais ou representativos de séries criadas em diferentes momentos, desde meados de 2003. Este não é o ano em que inicio e me entendo enquanto artista – coisa difícil de definir exatamente, mas sim quando inicio a

participação em exposições, coloco minha incipiente produção a público, e dou início a diálogos visuais com os outros através da arte.

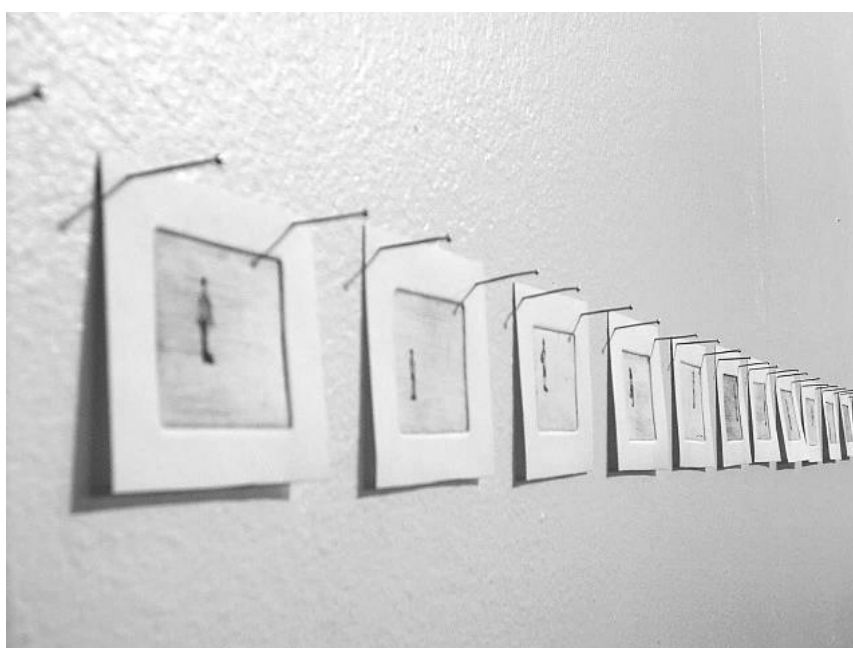
Serão apresentados, a seguir, alguns trabalhos de artista, selecionados em formato de portfólio, num panorama abrangente com imagens e referências, títulos, materiais, dimensões e anos. Alguns dos trabalhos serão analisados posteriormente, quando elencados para dialogar com os processos de ensino/aprendizagem desenvolvidos. Estes trabalhos fizeram parte de exposições, salões de arte, e mostras coletivas e individuais, em diversas cidades, ao longo dos últimos vinte anos de produção.

2.2 Breve portfólio de um artista em processo

Entendemos o processo criativo de uma forma complexa e progressiva ao longo do tempo. Sabemos que cada artista busca desenvolver sua visão de mundo por meio das obras que produz e que muitas vezes estas obras representam um dado momento de sua vida. Isso ocorre por meio de séries ou obras únicas que emergem em consonância com a fase artística em desenvolvimento, podendo ter variações de materiais, procedimentos, técnicas ou linguagens.

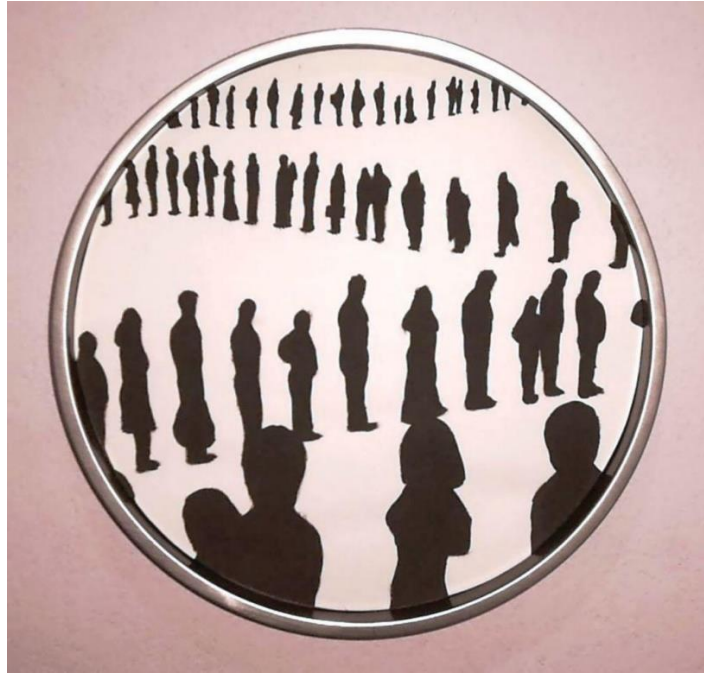
Nesta breve seção, são exibidas algumas imagens pontuais de trabalhos artísticos produzidos por este autor desde 2003 até a atualidade em diferentes linguagens e meios. Pretende-se elucidar um pouco sobre a visão expressiva e poética deflagrada ao longo do tempo, pois se tratando de uma pesquisa A/R/Tográfica, se alimenta também da produção e visão de mundo deste artista na confluência dos processos criativos desta empreitada. Um portfólio mais abrangente pode ser visualizado juntamente ao currículo artístico na seção final desta pesquisa chamada APÊNDICE.

Figura 5 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida). Série *Passageiros*, Gravura em metal (água forte), Dimensões variáveis 4x5cm cada, 2003-2004.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2003.

Figura 6 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Sem título da série "Suspensão"*, Desenho e relógio de parede 37cm de diâmetro, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 7 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Alinhamentos*, Instalação com desenhos e vinil adesivo s/ piso, 16m², 2007.



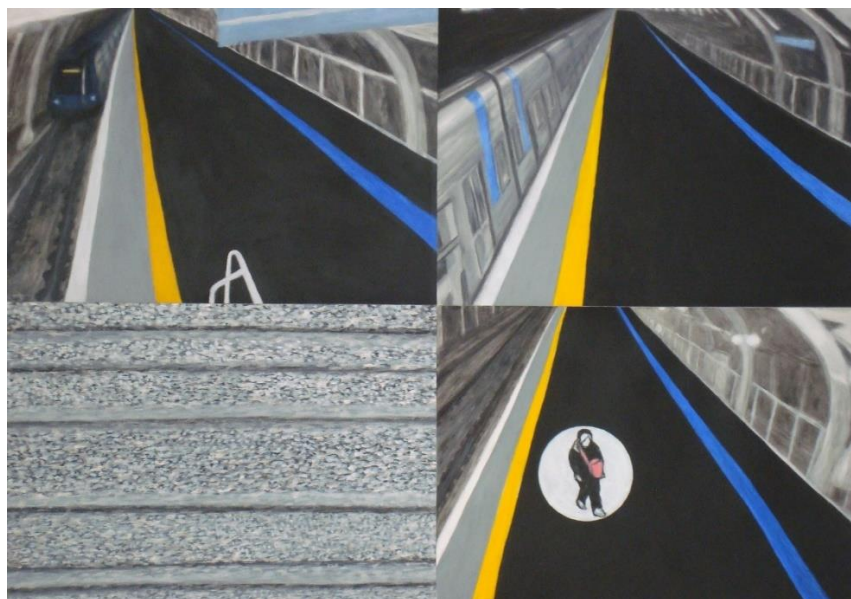
Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 8 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Passageiros*, Vídeo de intervenção urbana com esculturas de massa de modelar (frames de vídeo), Dimensões variáveis, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 9 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Fora do ar*, Acrílica sobre papel montado em alumínio e vidro. 84x58cm, 2012/2013.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Figura 10 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Dos cegos do castelo me despeço e vou*, Grafite e acrílica sobre papel cartão-capa. 159cmx97cm (Políptico - Detalhe), 2017.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 11 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *O guia, da série Na cegueira dos dias*, Carvão e acrílica sobre papel, 90cmx60cm, 2017.



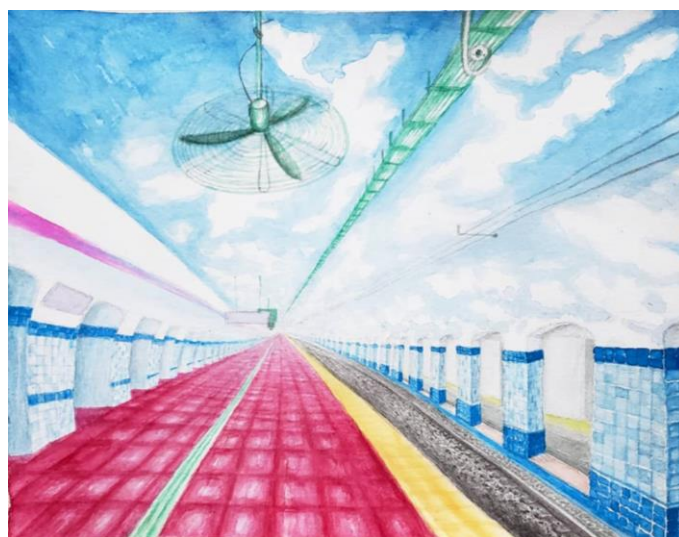
Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 12 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”,
acrílica sobre tela,
40X50cm, 2018.



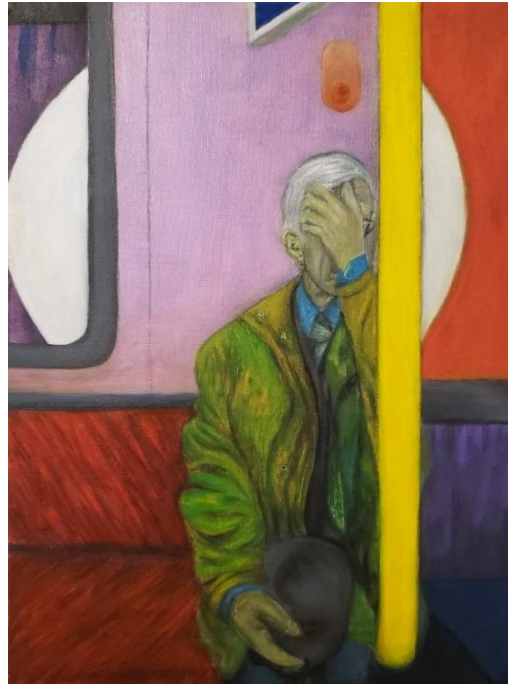
Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Figura 13 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real*,
Aquarela sobre papel,
25x32cm, 2020.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

Figura 14 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série *Uma outra viagem*, acrílica sobre tela, 40x50, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Figura 15 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série *Uma outra viagem* #3, Acrílico sobre tela, 40x50cm, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Figura 16 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real – No trem*, Acrílica sobre tela, 110x90cm, 2021-2022.



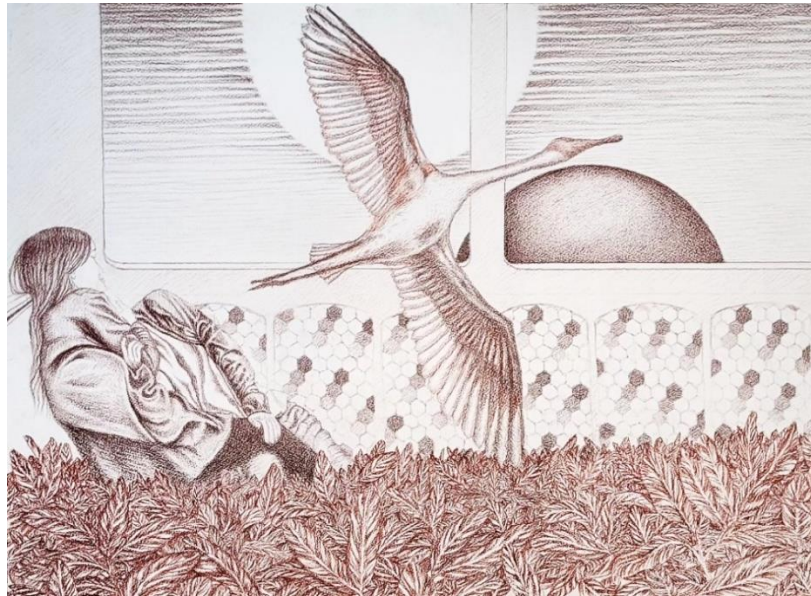
Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Figura 17 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Uma outra viagem - Desdobramento*, Acrílica sobre tela, 100x80cm, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 18 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Planar os sonhos I*, Sanguínea sobre papel algodão 300gr, 55x75cm, 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Figura 19 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "Atravessar fronteiras", Pastel oleoso sobre papel 200g, 42x30cm, 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

3 ARTE CONTEMPORÂNEA E EXPERIÊNCIAS NA ESCOLA

Figura 20 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior, 2023.

EMEF MARECHA
ARTE-Professor Al
Nome=
PESQUISA
1-Você sabe o que é ARTE?
☒ SIM
☐ NÃO
2-Já foi em uma exposição de ARTE?
☒ SIM-Qual? BIENA
☐ NÃO
3-Você conhece algum artista de ARTE?
☐ SIM-Quem?
☒ NÃO
4-Se Você foi, como foi vis
ARTE DE SÃO PAULO
IMPOSSÍVEL no Parque Ibi
mais gostou?
EU GOSTEI
DE MADEIRA
PERSONA
SO

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Nesta seção, serão apresentadas em duas partes questões que envolvem as discussões sobre a arte contemporânea em 3.1 Compreendendo a arte contemporânea enquanto saber, além de uma investigação acerca de processos educativos de arte contemporânea no contexto escolar, presente em 3.2 Tateando a arte contemporânea enquanto objeto de ensino.

3.1 Compreendendo a arte contemporânea enquanto saber

Quando falamos de arte contemporânea, certamente tocamos numa seara um tanto complexa e com muitas interrogações. Talvez isso se deva, em grande parte, à falta de distanciamento histórico, ou ainda a uma gama imensa de proposições que fogem de categorizações usuais e criam uma multiplicidade de possibilidades expressivas, entre outras questões. Apesar desse terreno movediço, muitos pensadores têm se debruçado sobre tais questões e tentado trazer luz ao tema.

Longe de querer definir ou conceituar o termo, o que pretendemos é trazer para a reflexão visões de alguns pensadores relevantes para o universo da arte, que possam contribuir para o pensamento e desenvolvimento do tema enquanto objeto de estudo e pesquisa. Talvez isso contribua para o clareamento de possibilidades e caminhos que serão trilhados no transcorrer desta pesquisa, e para algum entendimento acerca deste conceito para o trabalho de arte/educação que pretenda ter a arte contemporânea como foco de ensino.

Apesar da complexidade sobre o tema, podemos ter algumas pistas de questões que envolvem este conceito. Há um certo consenso entre muitos autores de que foi a partir dos anos 1960 que muitas transformações ocorreram no campo das artes, de modo que consideram esta década como precursora de novos paradigmas que ligam ao contemporâneo. A autora Anne Cauquelin (2005), destaca que antes disso, outros “embreantes” contribuíram e foram cruciais para a confluência da arte contemporânea: Marcel Duchamp, Andy Warhol e Léo Castelli. Na passagem da arte moderna para a contemporânea, ela destaca o embreante como uma figura de ruptura entre os regimes. “Essas transformações alcançam o domínio artístico em dois pontos: no registro da maneira como a arte circula, ou seja, no mercado (ou continente), e no registro intra-artístico (ou conteúdo das obras)” (Cauquelin, 2005, pág. 65). E, ainda segundo a autora, “esses três personagens têm em comum o exercício de uma atividade que responde aos axiomas-chave do regime de consumo” (Cauquelin, 2005, pág. 88).

Sobre Marcel Duchamp, artista francês radicado nos Estados Unidos a partir de 1955 (Figura 21), ao afirmar que qualquer objeto pode ser arte, desde que num determinado momento, ele fortalece o poder da instituição de arte, pois a partir de

então “o lugar de exposição torna os objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja” (Cauquelin, 2005, pág. 94). Pode-se dizer que o valor nem sempre está na obra em si, mas no espaço-palco onde é mostrada, deslocando muitas vezes a questão da emoção para o pensamento. Esta capacidade intelectual do artista, de conceitualizar sua produção e expandir o campo de atuação da arte para novas direções, certamente coloca Duchamp num lugar especial de destaque.

Ao se apropriar de objetos banais do cotidiano e concatená-los em outras junções e contextos, instaurava o que convencionou-se chamar de “ready-made” – os objetos industriais prontos para servir de material criativo e serem ressignificados por artistas de todo o mundo, antevendo muito do que se discute sobre arte até os dias de hoje. A arte deixava de ser apenas uma questão manual ou de habilidade artística, para ocupar um outro espaço, expandindo a área também rumo a intelectualidade e ao conceitualismo.

Certamente, a roda de bicicleta é um dos objetos mais emblemáticos desta época, pois representa bem as contrariedades como estático e móvel, a retidão e as curvas, tudo a partir da simples junção entre uma banqueta e uma roda. Apesar dos “ready-made” geralmente serem objetos polissêmicos, simboliza grandemente pelo caráter de sua mobilidade aquele tempo de mudanças, em que a roda que impera como totem, seja talvez a metáfora mais precisa da velocidade dos fatos e acontecimentos de um início de século XX moderno e fugaz.

Figura 21 - Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913.

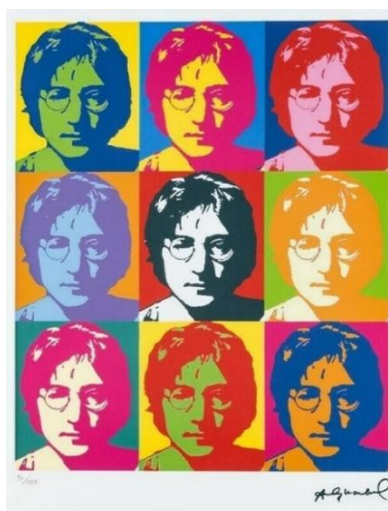


Fonte: Duchamp, 1913.

Já Andy Warhol, artista norte-americano (Figura 22), é um exemplo de artista que tratou arte como negócio (*business-art*), e soube usar muito bem a rede para a viabilização de sua empreitada. Segundo a autora, com sua *pop art*, o artista criou um “sistema de signos circulando dentro de redes” (Cauquelin, 2005, pág. 120). Soube perceber questões sociais sensíveis, e teve uma ótima compreensão de como desenvolvia a sociedade, travando diálogos diretos com esta, através de suas obras nessa rede de comunicação.

Certamente, Warhol foi um dos artistas de maior influência ao pensamento artístico contemporâneo das últimas décadas, tendo suas obras disseminadas por toda a parte do mundo através de meios de comunicação e mídias. A apropriação de figuras e ícones simbólicos, aliadas a uma profusão de cores em composições seriadas, fizeram sua obra se popularizar e representar muito bem o espírito de um tempo – “zeitgeist”¹, marcado pela sociedade de consumo e pela efemeridade. Sempre me chamou a atenção, o modo como o artista conseguia abordar questões caras e pertinentes como a objetificação humana, a fragilidade da vida, a fama como um breve momento entre a ascensão e a queda, e tudo com um verniz colorido vibrante que atrai nosso olhar como um encantador de serpentes, nos convidando para camadas de reflexões mais profundas e subjetivas. As cores têm muito poder e jamais são inocentes, seu amplo trabalho atesta isso.

Figura 22 - Andy Warhol, "John Lennon", Serigrafia, 1986.



Fonte: Warhol, 1986.

¹ Zeitgeist é um termo alemão, introduzido inicialmente pelo escritor Johann Gottfried von Herder, para designar o que seria o “espírito do tempo”.

Além da expressão “zeitgeist” para considerar um conceito específico de temporalidade, temos também a expressão latina “genius loci”², que se refere ao “espírito do lugar”, e está relacionada a um conceito de espaço na modernidade.

Esta expressão *genius loci* diz respeito, portanto, a uma série de elementos, como o conjunto de características socioculturais, de linguagem, arquitetônicas, de práticas, de hábitos, que caracterizam um lugar, um ambiente, uma cidade. Indica o “caráter” do lugar e, de certa forma, foi muito abordada no campo da arte a partir do modernismo, estendendo também para a arte contemporânea, que tanto preza e elege diálogos com os locais de instauração das obras, como nas instalações de site-specific, por exemplo. Alguns dos trabalhos de criação desta pesquisa, tentarão dialogar com tais questões em espaços internos, e no entorno da escola.

Um dos que mais compreendeu, e soube explorar de forma muito particular, a potência do “genius loci” no sentido de difusão da arte contemporânea, foi o terceiro embreante apontado por Cauquelin, Léo Castelli (Figura 23). Galerista norte-americano de Nova York, além de fundar seu espaço muito característico, também criou e usou uma imensa rede de relacionamento e de informação. A sua fórmula foi garantir o sucesso global dos artistas representados por sua galeria, pois, assim, estaria garantindo também o seu. Castelli fundou um processo cíclico e documentado de investidas bem-sucedidas dentro de uma concordância e interação entre as principais instituições artísticas do mundo. Tal gesto serviu de base no entendimento de como as instituições artísticas deveriam agir, e qual seria o seu papel na contemporaneidade.

²“Genius loci” – Expressão de origem latina e é objeto de culto na religião romana. Foi difundida por meio da teoria da arquitetura moderna e diz respeito a uma abordagem fenomenológica do ambiente e da interação entre lugar e identidade, conforme propôs o arquiteto e teórico norueguês Christian Norberg-Schulz.

Figura 23 – Léo Castelli em 1960 com trabalhos de Frank Stella, Jasper Johns, Lee Bontecou, Edward Higgins, e Robert Rauschenberg. Fotografia de Eliot Elisofon / Time & Life Pictures / Getty, 1960´.



Fonte: Elisofon/Time & Life Pictures/Getty, 1960´.

Partindo destas referências, Cauquelin contrapõe a arte moderna à arte contemporânea, ligando a primeira a um regime do consumo, e a segunda a um regime da comunicação. De modo geral, atualmente vivemos dependentes do que ela chama de “*Sistema da Arte*”, uma rede com muitos atores envolvidos – marchands, críticos, curadores, colecionadores, conservadores, museus, galerias, escolas de arte, entre outros – em que a palavra-chave é informação. A legitimação da arte contemporânea perpassa por essa rede rizomática e complexa, onde um elemento é interdependente de outro na validação do que se entende por arte. A rede tornou-se indispensável ao artista e à sua obra, e valores da arte moderna estão presentes na arte contemporânea. Há uma mistura do tradicional com a novidade, e o olhar para o passado caracteriza esse momento.

Para outro pensador da arte, Arthur Danto (2006), que também investigou tais questões acerca da arte contemporânea, entre as principais características deste tempo, estão a desordem informativa e uma impecável liberdade estética. As obras podem assumir a aparência de qualquer coisa, e Danto assim descreve a correlação entre objeto, arte e teoria, dentro da contemporaneidade:

(...) o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido...Não há nenhuma limitação a priori de como as obras de arte devem parecer – elas

podem assumir a aparência de qualquer coisa. (Danto, 2006, págs. 15-19).

Ainda percorrendo sobre tais mudanças na seara da arte, mais precisamente da transição da arte moderna para a arte contemporânea, Danto elucida a questão trazendo o artista Andy Warhol como exemplo basal de uma postura diferenciada quanto ao campo da arte (Figura 24), que culminaria em outras percepções. Segundo ele, Warhol – entre outros de um grupo maior –, fez essa descoberta ainda nos anos sessenta, ampliando, de alguma forma, o conceito ou a ideia de arte que perdurou até meados do século XX:

Até o século XX acreditava-se tacitamente que as obras de arte podiam sempre ser identificadas como tais. Agora, o problema filosófico é explicar por que são obras de arte. Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deve ter – ela pode parecer uma caixa de Brillo ou uma lata de sopa. Mas Warhol é apenas um em um grupo de artistas que fizeram essa profunda descoberta.” (Danto, 2006, pág. 40).

Figura 24 - Andy Warhol, “Brillo Box”, serigrafia e tinta sobre madeira, 1964.



Fonte: Warhol, 1964.

Para alguns críticos, a perspectiva da arte contemporânea em não se sujeitar a nenhum modelo de análise estético ou filosófico, em não buscar por uma originalidade ou genialidade é, em si, uma forma de colocar-se como superior em relação às demais. Apesar das duras críticas de alguns artistas e críticos a respeito da arte contemporânea, podemos compreender que Danto valoriza a liberdade e

defende a ideia de pluralismo nas artes, sendo sua filosofia de suma importância para compreender as transformações neste campo, principalmente a partir dos anos 1960. Extrapolando os conceitos tradicionais de representação, imitação ou ideais de beleza, defende inclusive uma nova visão estrutural institucional que abarque essa nova dimensão e se aproxime mais do público comum:

A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com as vidas das pessoas que não vêem razão em usar o museu nem como a arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual.” (Danto, 2006, pág. 20-21).

Fica evidente, a partir de suas análises, que a arte contemporânea atua num espectro de complexidade, e dialoga com um sistema que a acolhe e a legitima enquanto manifestação artística. Novas posturas frente ao objeto de arte são requeridas e, assim, os artistas atuais se encontram num momento muito singular, chamado por Danto de “pós-história”, em que o trilho da história da arte que se seguiu por longos séculos já não se faz mais presente, como se tivéssemos chegado a um outro estado de coisas, a um novo patamar. E a arte contemporânea brotaria dessa circunstância de liberdade e pluralidade, inclusive não cabendo mais ao conceito de “estilo”, tão caro ao período moderno:

E os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo.” (Danto, 2006, pág. 18).

Portanto, tal liberdade da arte contemporânea, fez brotar uma grande diversidade de manifestações artísticas na segunda metade do século XX, que confluem até os dias atuais. No Brasil, também tivemos muitos artistas que tentaram, a seu modo, ampliar o conceito de arte a partir dos anos 1960, e dialogaram com questões de nossa própria cultura, partindo de experimentalismos inéditos no campo da arte, e que hoje são reconhecidos internacionalmente, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Cildo Meireles e outros. Sabe-se que a década de 1960 foi um

período de grande efervescência cultural no mundo todo, uma época de transformações, e assim o crítico inglês Guy Brett, apreciador de nossos artistas, define esta época:

parecia possível que uma transformação social revolucionária se combinasse com emancipação cultural. E parecia possível que tal emancipação coincidissem com o sonho, incorporado na abstração, no construtivismo, no neoplasticismo, no suprematismo e no neoconcretismo, de limpar o caminho e começar de novo ou, ao menos, reunir relações ancestrais, primordiais, com as futuras (Brett, 2005, p. 267).

Interessante notar que nossos artistas inauguraram questões muito particulares no cenário artístico, questionando o objeto artístico e expandindo o espaço de atuação da arte. Lygia Clark, por exemplo (Figura 25), com suas esculturas móveis chamadas de bichos, pretendia integrar o espectador à obra de forma interativa, em que se pode manusear e reconfigurar as esculturas geométricas de acordo com seu desejo. Em uma fala de 1963, Lygia Clark diz que "Os meus planos iniciais para os Bichos não incluíam museus nem 'marchands'. O que eu queria era fazer montes deles e pôr à venda até nas esquinas, por camelôs". Isto, e outras obras instalativas e processuais evidenciam também um caráter democratizador e acessível da arte, expandindo ainda mais sua compreensão para além das instituições, reverberando por décadas um pensamento muito singular que considerava fortemente a psique humana.

Figura 25 – Lygia Clark, Bicho, alumínio, 1960.



Fonte: Clark, 1960.

Pode-se dizer, que pouco antes da virada do século, algumas questões influenciaram as direções do campo da arte, notadamente ligadas ao pensamento multiculturalista e a globalização que surgira. Acerca destas notáveis mudanças de paradigmas na arte, a crítica e pesquisadora brasileira, Daniela Labra, nos aponta que a arte contemporânea

(...) problematizou noções identitárias na era da globalização. A crítica multicultural estimulou discursos de reposicionamentos das identidades culturais e mudanças de paradigmas estéticos no fim do século XX, ao mesmo tempo em que a cena artística internacional inicia um processo de extrema comodificação, nunca experimentada na história – ou histórias – da arte. (Labra, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pág. 45).

Assim, a arte contemporânea iniciou um período marcado por problematizar questões ligadas ao contexto social na era da globalização. Também é notada uma forte reverberação de conceitos ligados a teorias decoloniais e pós-coloniais, principalmente trazendo à tona discussões sobre hibridismos e hibridizações culturais, influenciando grande parte da crítica e instituições do sistema da arte. Assim, a arte contemporânea adentrava a um terreno novo, que se difundiu rapidamente num contexto global, influenciando e norteando boa parte das práticas estéticas conforme aponta:

No final do milênio, conceitos desenvolvidos a partir das teorias pós-coloniais e descoloniais surgem no debate cultural, tais como as noções de hibridismo ou hibridação cultural que serão muito aplicadas por críticos, curadores e historiadores na elaboração de um quadro teórico que sustente a arte contemporânea global e a definição de semelhanças e diferenças nas práticas estéticas em evidência institucional. (Labra, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pág. 47).

A ideia de hibridização é assimilada no campo da arte, e pode ser definida como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que já existiam separadamente, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas híbridas” (Labra, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pg. 48). Nesta visão, trazida pela autora a partir do pensador argentino radicado no México, Néstor Canclini, podemos relacionar o mundo contemporâneo fluidamente interconectado numa perspectiva globalizada, em que “as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis como as etnias, nações e classes, se reestruturam

em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e trans-nacionais” (Canclini, 2000, p. 67). Com isso, há uma abertura de reflexão e pensamento em prol da hibridização em muitos aspectos, enquanto a homogeneização fundamentalista e reconhecimento de pluralidade de culturas perdem força por serem considerados segregadores. Isso se deve muito ao aumento dos fluxos migratórios, de grande troca de informação na era da internet e capital desterritorializados, assim elucidados:

O hibridismo cultural aparece como um conceito, de acordo com intensos fluxos migratórios, de informação e capital desterritorializados que configuram a globalização contemporânea. A partir dos anos 2000 o meio internacional da arte é tomado por um movimento de rearticulações históricas e geopolíticas amplas, que valorizaram o hibridismo como estratégia de inserção econômica e simbólica de países e grupos étnicos ditos periféricos no contexto global. (Labra, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pág. 47-48).

Ainda acerca destas questões que influenciam a arte contemporânea e o sistema da arte, o crítico e pesquisador brasileiro Marcelo Campos, também nos traz pistas de como os tempos atuais parecem confluir. Acerca disso, evidencia que a hibridização do objeto de arte no Brasil e na América Latina, também abarca questões políticas e ideológicas, distanciando-se de uma frieza conceitualista internacional, que remonta da década de 1960, como aponta:

A contemporaneidade parece nos apontar que a intertextualidade, a hibridação, a fragmentação vieram aceitar uma reinvenção conceitual polissêmica. Aqui, como na América Latina, o valor conceitualista do objeto de arte hibridiza-se com questões políticas e ideológicas, reinterpretando a frieza tautológica do conceitualismo internacional. Vivemos, no Brasil, desde a década de 1960, um pluralismo sociocultural que faz das artes um dos tecidos possíveis num emaranhado de retalhos a que podemos chamar de realidade. (Campos, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pág. 360).

Esta visão acerca do artista contemporâneo o coloca numa posição diferenciada, que requer novas habilidades bem características: “Portanto, os criadores que se direcionam para uma arte culturalmente híbrida tornam-se originais na manipulação destas misturas de signos. Cria-se, assim, uma tentativa de ressimbolizar o objeto artístico assumindo seu caráter contextual” (Campos, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pág. 347). Além desta observação, o crítico também relaciona esse novo posicionamento do artista contemporâneo frente às mudanças, com um conceito de Marc Augé, que ele chama de “individualidade de síntese”. Transitando

entre sua identidade particular e uma concepção mais geral de cultura adquirida ao longo de sua trajetória de vida, o autor esclarece esse novo posicionamento:

Por isso, em vez de bem encaixada relação entre o local de nascimento e a identidade do artista, poderíamos pensar naquilo que Marc Augé definiu como “individualidade de síntese”. O sujeito, assim, transitará entre uma concepção mais geral de cultura e aspectos de sua própria individualidade conquistados numa trajetória de vida. (Campos, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pág. 346).

Portanto, o artista contemporâneo hoje lida com questões muito particulares, num espectro amplo de possibilidades de um mundo globalizado – cada vez mais interligado e interconectado. Por fim, Campos nos coloca a questão contemporânea de um ponto de vista brasileiro, em contraponto com a estética modernista que visava uma inserção aos valores culturais do interior do Brasil. “A arte contemporânea, então, amplia o interesse por correntes culturais atualizadas no cotidiano das metrópoles” (Campos, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pág. 352), configurando as cidades com suas vozes indistintas, tribos e tipos urbanos de coletividade heterogênea e plurais como novo campo fértil, mas acima de tudo, na subjetividade de cada artista como citamos:

Se a estética modernista pôde nos oferecer a grandeza da descoberta de um Brasil interiorano, a cena contemporânea nos mostra que essa alteridade, geograficamente longínqua, pode estar localizada nas cidades e nas periferias, e, mais do que isso, na subjetividade de cada artista. Configuram-se, assim, as cidades com suas vozes indistintas, celebrando a memória em tribos e tipos urbanos de heterogênea coletividade. Vozes muito diferenciadas naquilo que podemos denominar identidade. (Campos, 2021, *Apud* Rezende, 2021, pág. 360).

A partir destas visões acerca da arte contemporânea em relação com o campo escolar e do ensino de arte, podemos traçar alguns paralelos entre tal pluralidade e liberdade com a diversidade de abordagens e visões de mundo complexas no campo da educação. Sabemos que tudo varia de acordo com o contexto em que se encontra a escola: o sistema de ensino à qual está atrelada, o local onde se encontra, a comunidade da qual faz parte, quais currículos traça, se pública ou privada, entre tantas outras questões. Há uma gama muito grande de formas de ensino/aprendizagem na contemporaneidade, e aqui escolhemos uma possibilidade.

3.2 Tateando a arte contemporânea enquanto objeto de ensino

Resolvemos iniciar os trabalhos da pesquisa partindo de uma sondagem sobre o tema “arte contemporânea” com os alunos da EMEF Marechal Deodoro da Fonseca - situada na Praça Imprensa Paulista, 30, Caxingui, na região do Butantã em São Paulo/SP - conforme a figura 26. Foi realizada uma pesquisa informal no recorte de uma turma do 6º ano, em que fichas com algumas perguntas básicas sobre arte contemporânea eram colocadas. Sem caráter quantitativo, a pesquisa visava ter uma pequena amostragem de avaliação formativa e diagnóstica sobre o conhecimento dos estudantes acerca do tema durante o processo do projeto.

Figura 26 – EMEF Marechal Deodoro da Fonseca, região do Butantã, São Paulo/SP, 2024.

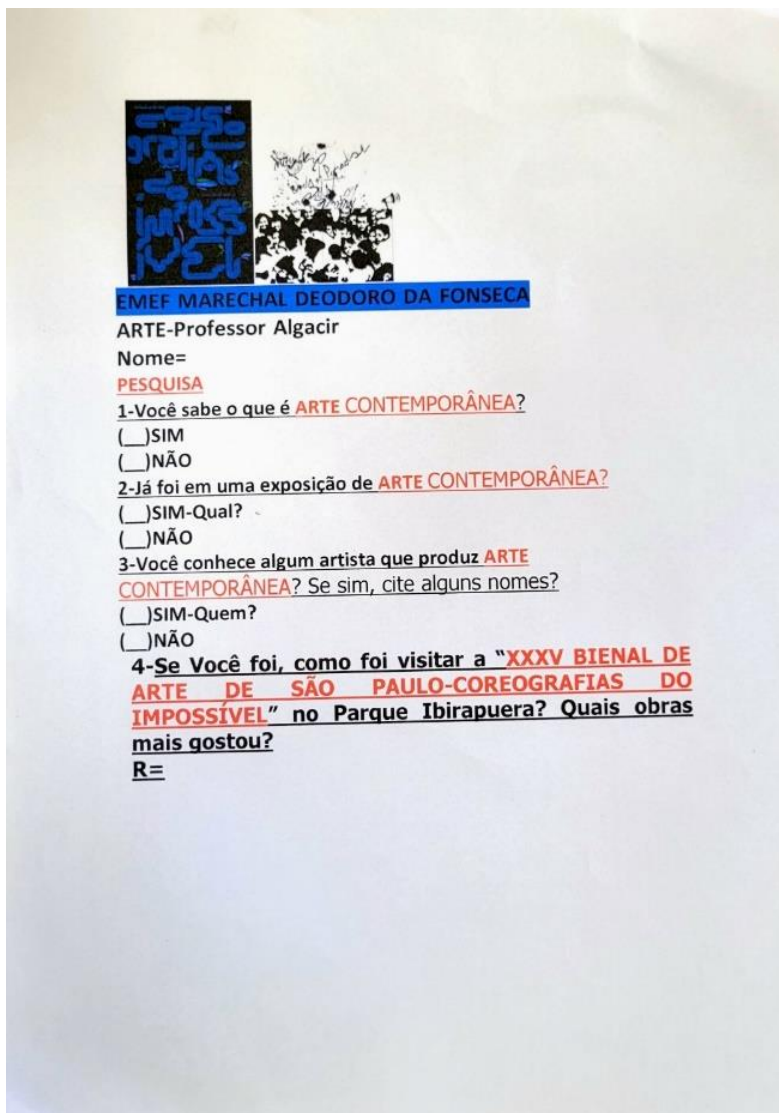


Fonte: Google Maps, 2024.

Há uma diversidade de estudantes considerável nesta unidade escolar, pois se trata de uma “escola de passagem” com muitos alunos oriundos de bairros próximos dos mais diversos como Bonfiglioli, Vila Sônia, Paraisópolis, Vila Progredidor, Jardim Jaqueline, Caxingui, Butantã e outros, que acessam a escola na maioria das vezes por meios como TEG-transporte escolar gratuito, ônibus, carros ou a pé.

Foram aplicadas um total de trinta (30) fichas nesta turma do 6º ano, com perguntas objetivas de dupla alternativa do tipo SIM ou Não; Qual? Ou Quem? E uma questão dissertativa para os casos de terem visitado a Bienal. A ficha continha as seguintes perguntas, conforme segue (Figura 27):

Figura 27 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, acervo, 2023.



EMEF MARECHAL DEODORO DA FONSECA
ARTE-Professor Algacir
Nome=

PESQUISA

1-Você sabe o que é **ARTE CONTEMPORÂNEA**?
☐SIM
☐NÃO

2-Já foi em uma exposição de **ARTE CONTEMPORÂNEA**?
☐SIM-Qual?
☐NÃO

3-Você conhece algum artista que produz **ARTE CONTEMPORÂNEA**? Se sim, cite alguns nomes?
☐SIM-Quem?
☐NÃO

4-Se Você foi, como foi visitar a "**XXXV BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO-COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL**" no Parque Ibirapuera? Quais obras mais gostou?
 R=

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Dentre as respostas, verificamos que, sobre a questão "1-Você sabe o que é arte contemporânea?", muitos estudantes assinalaram não saber o significado, porém a maioria respondeu de forma positiva. Muitos fatores que podem ser considerados

para justificar tal resultado - desde alunos faltantes no período das explicações ou da visita, distrações à questão, ou mesmo a incompreensão do tema.

Sobre a questão “2-Você já foi a alguma exposição de arte contemporânea?”, a maioria dos alunos apontou positivamente, sendo que o item “Qual?” foi complementado na maioria esmagadora das vezes apenas pela Bienal de São Paulo. Ainda tiveram alunos que apontaram SIM, sem citar a exposição; e NÃO também teve algumas assinaladas. Incorre no mesmo caso da questão anterior, desde alunos faltantes no período da visita, alguma distração à questão, ou mesmo incompreensão do tema. Fato visível, é que a maioria dos estudantes só teve a oportunidade de visitar este tipo de exposição através da própria escola.

A terceira questão de dupla alternativa foi a mais negativada das três, sendo compreendido que muitos alunos ainda desconhecem nomes de referência do campo da arte contemporânea. Isto demonstra a necessidade de aprofundamento do tema, e ao mesmo tempo demonstra ainda uma dificuldade em registrar nomes de artistas contemporâneos importantes, mesmo tendo sido trabalhados em sala de aula.

A última questão, que era dissertativa, foi a que teve respostas mais expressivas (Figuras 28, 29, 30 e 31), especialmente porque demandava que escrevessem sobre suas experiências de visita à exposição da Bienal de São Paulo. Podemos concluir, a partir dos relatos, que a maioria gostou e achou interessante a visita, além de terem citado como marcantes, algumas vezes, obras de instalação como a que havia na entrada, feita de madeira pelo artista filipino Kidlat Tahimik – “Killing us Softly...with their S.P.A.M.S. (Songs, Prayers, Alphabets, Myths, Superheroes...)”; a obra “Floresta de infinitos” dos artistas brasileiros Ayrson Heráclito e Tiganá Santana; e da sala escura em que as cortinas de fibra vegetal se moviam, “Sumidouro n.2 – Diáspora fantasma”, dos brasileiros Diego Araujá e Laís Machado. Também foram a instalação de piso rosa “Habitar a cor”, do português Carlos Bunga, sala com instalação de vídeos sobre racismo, instalação com cheiro, pinturas, entre outras.

Conclui-se que os estudantes necessitam de maior aprofundamento e aprimoramento acerca do tema, e que o termo “arte contemporânea” ainda pode ser considerado um tanto complexo para alunos que estão iniciando o Ensino Fundamental II. Isto talvez seja um contrassenso, devido a este tipo de obra dialogar mais diretamente com o cotidiano comum e com a contemporaneidade que

todos nós vivenciamos. Ao mesmo tempo, percebeu-se um forte interesse e envolvimento dos estudantes com as aulas e projetos propostos, de modo que facilitaria muito uma empreitada com mais aprofundamento de conteúdos, práticas e vivências.

Figura 28 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, acervo, 2023.

EMEF MARECHAL DEODORO DA FONSECA
ARTE-Professor Algacir
Nome= [redacted]

PESQUISA
1-Você sabe o que é **ARTE CONTEMPORÂNEA**?
☐ SIM
☒ NÃO

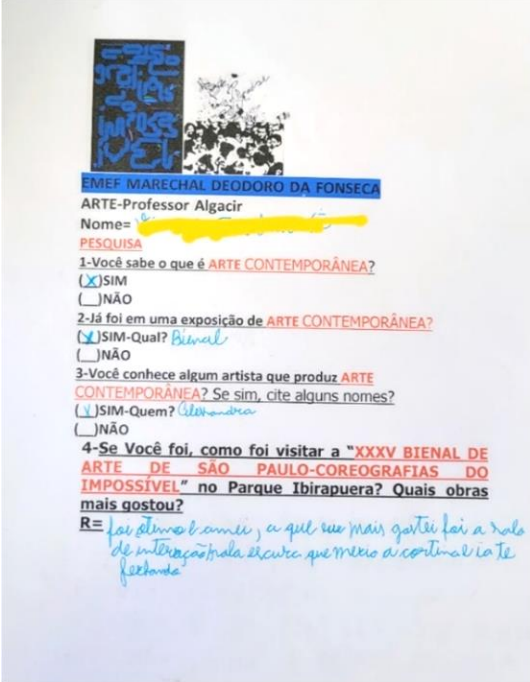
2-Já foi em uma exposição de **ARTE CONTEMPORÂNEA**?
☒ SIM-Qual? *XXXV Bienal de arte de são paulo*
☒ NÃO *coreografias do impossível*

3-Você conhece algum artista que produz **ARTE CONTEMPORÂNEA**? Se sim, cite alguns nomes?
☐ SIM-Quem?
☒ NÃO

4-Se Você foi, como foi visitar a "**XXXV BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO-COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL**" no Parque Ibirapuera? Quais obras mais gostou?
 R= *Eu gostei da sala de cortinas, das esculturas de madeira, e a peça com dezinhos no meio do milharão.*

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 29 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, acervo, 2023.



EMEF MARECHAL DEODORO DA FONSECA
ARTE-Professor Algacir
Nome= [redacted]
PESQUISA

1-Você sabe o que é ARTE CONTEMPORÂNEA?
☒ SIM
☐ NÃO

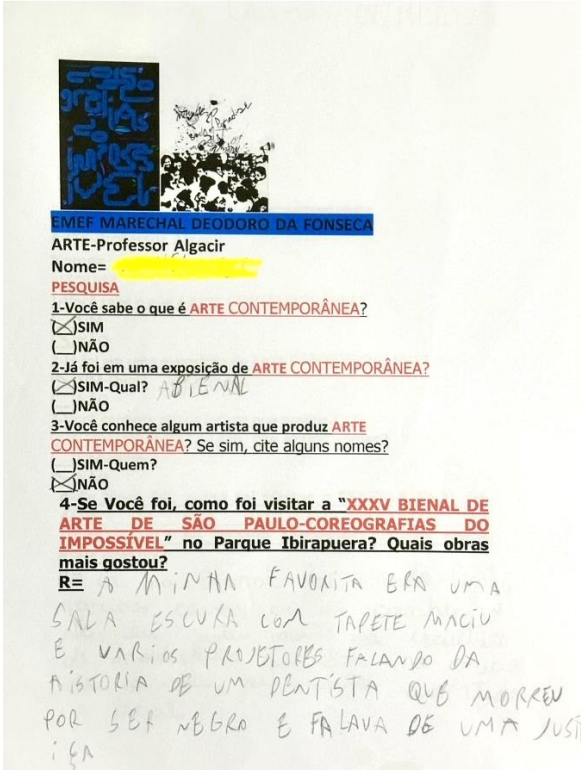
2-Já foi em uma exposição de ARTE CONTEMPORÂNEA?
☒ SIM-Qual? *Bienal*
☐ NÃO

3-Você conhece algum artista que produz ARTE CONTEMPORÂNEA? Se sim, cite alguns nomes?
☒ SIM-Quem? *Edmundo*
☐ NÃO

4-Se Você foi, como foi visitar a "XXXV BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO-COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL" no Parque Ibirapuera? Quais obras mais gostou?
R= *for ótimo e amei, a que eu mais gostei foi a sala de interação onde eu vi que mexo a corrimão e te fazendo*

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 30 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, acervo, 2023.



EMEF MARECHAL DEODORO DA FONSECA
ARTE-Professor Algacir
Nome= [redacted]
PESQUISA

1-Você sabe o que é ARTE CONTEMPORÂNEA?
☒ SIM
☐ NÃO

2-Já foi em uma exposição de ARTE CONTEMPORÂNEA?
☒ SIM-Qual? *ABIE NAL*
☐ NÃO

3-Você conhece algum artista que produz ARTE CONTEMPORÂNEA? Se sim, cite alguns nomes?
☐ SIM-Quem?
☒ NÃO

4-Se Você foi, como foi visitar a "XXXV BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO-COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL" no Parque Ibirapuera? Quais obras mais gostou?
R= *A MINHA FAVORITA ERA UMA SALA ESCURA COM TAPETE MACIO E VARIOS PROJETORES FALANDO DA HISTORIA DE UM DENTISTA QUE MORREU POR SER NEGRO E FALAVA DE UMA JUSTIÇA*

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 31 – Modelo da Ficha de perguntas, 6ºano, acervo, 2023.

FICHA DE PERGUNTAS

ARTE-Professor Algacir

Nome=

PESQUISA

1-Você sabe o que é **ARTE CONTEMPORÂNEA**?

☒ SIM

☐ NÃO

2-Já foi em uma exposição de **ARTE CONTEMPORÂNEA**?

☒ SIM-Qual? Biennial

☐ NÃO

3-Você conhece algum artista que produz **ARTE CONTEMPORÂNEA**? Se sim, cite alguns nomes?

☒ SIM-Quem?

☐ NÃO

4-Se Você foi, como foi visitar a "**XXXV BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO-COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL**" no Parque Ibirapuera? Quais obras mais gostou?

R= eu na biennial foi muito legal, varias coisas eu nã conheci e etc, eu gostei muito da arquitetura de madeira que tem na entrada do museu, foi muito divertida e legal.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Assim, estas fichas serviram também para ajudar balizar o trabalho desenvolvido na escola, de modo a direcionar possíveis caminhos, contornar alguns pontos problemáticos, e focar com maior ênfase nas ideias que deram certo ao longo deste processo. Também sabemos que este tipo de avaliação informal é apenas uma dimensão do processo, e que pode não abarcar com exatidão as experiências criativas, as vivências realizadas fora da escola, as relações sociais aguçadas ao longo dos projetos e dos trabalhos em grupo.

Nossas aulas iniciais tentaram levar aos estudantes, por meio da exposição e leitura de imagens, obras de arte contemporâneas de artistas brasileiros e internacionais, sempre instigando os alunos a tentarem verbalizar coletivamente possíveis interpretações daquilo que viam. Somente num momento posterior, eu trazia as referências da obra, como artista, título, materiais, ano, dimensões e contexto histórico em que o trabalho de arte fora criado, e sempre fazia algumas perguntas a respeito, como por exemplo se havia mudado a interpretação da mesma após saberem do título ou materiais utilizados. Acredito que este tipo de experiência deixa

o processo de ensino/aprendizagem mais horizontal, interativo e dinâmico, possibilitando também o desenvolvimento da percepção e da imaginação dos alunos.

Fica evidente a importância do papel do professor de arte como mediador e aglutinador de experiências que possam favorecer no processo de aprendizagem de seus estudantes. Ao longo dos tempos, sabemos que o conceito de educação passou por muitas transformações, de modo que a missão do professor também foi se reconfigurando e ganhando novas possibilidades de atuação. Na contemporaneidade, um dos prismas mais notórios quanto ao papel do educador fica a cargo da mediação, em que o profissional se coloca num local de entremeio do objeto do conhecimento, sendo encarregado e responsável por abarcar uma série de fatores importantes como bem evidenciam as pesquisadoras, e referências da arte-educação brasileira, Ana Mae Barbosa e Rejane Coutinho:

O conceito de educação como mediação vem sendo construído ao longo dos séculos. Sócrates falava da educação como parturição das ideias. Podemos, por aproximação, dizer que o professor assistia, mediava o parto. Rousseau, John Dewey, Vygotsky e muitos outros atribuíam à natureza, ao sujeito ou ao grupo social o encargo da aprendizagem, funcionando o professor como organizador, estimulador, questionador, aglutinador. O professor mediador é tudo isso (Barbosa; Coutinho, 2009, p.13).

Este papel, de mediação na educação contemporânea, também entra em sintonia com pensamentos acerca da própria arte contemporânea, em que a complexidade e as hibridizações estão muito presentes neste campo e puderam ser evidenciadas anteriormente. Ainda quanto ao processo de ensino de arte na contemporaneidade, entendemos que as transformações vêm ocorrendo mais fortemente nas últimas décadas, principalmente relacionadas a teorias pós-modernas em Arte/educação, conforme nos aponta Ana Mae Barbosa:

Arte/educação é a mediação entre arte e público e ensino da Arte é compromisso com continuidade e/ou com currículo quer seja formal ou informal. Esses conceitos associados ao conceito de arte como experiência cognitiva vêm se constituindo o núcleo das teorias pós-modernas em Arte/educação (Efland, Freedman, Stuhr, 1996; Efland, 2002). (Barbosa, 2005, pág. 98).

Sabemos que esta complexidade teórica ampliou as potencialidades de atuação na escola, de modo que fica a cargo do professor eleger sua forma de atuação para melhor conduzir seu trabalho de acordo com os currículos escolares. Notadamente, nesta visão pós-moderna dos processos de criação em arte/educação, deslocou-se da ideia de originalidade – mais ligada ao modernismo, para a valorização da flexibilidade e elaboração, tendo, de certa forma, influenciado e ampliado o conceito de criatividade. Barbosa explicita que para a educação modernista, “dentre os processos mentais envolvidos na criação, a originalidade era o mais valorizado, daí o apego do Modernismo à ideia de vanguarda...Hoje, a flexibilidade e a elaboração são os fatores da criatividade mais ambicionados pela educação pós-moderna” (Barbosa, 2005, pág. 100).

Nesta ampliação de sentidos, o professor de arte tem papel crucial na formação de seus estudantes, pois “Hoje, a aspiração dos arte/educadores é influir positivamente no desenvolvimento cultural dos estudantes por meio do conhecimento de arte que inclui a potencialização da recepção crítica e a produção” (Barbosa, 2005, pág. 98). Portanto, a criticidade deve ser perseguida como fator primordial, além da produção ativa de seus estudantes no transcorrer dos processos. Para isto, a abordagem triangular desenvolvida por Ana Mae Barbosa, aliada à metodologia A/R/Tográfica, foi escolhida como fio condutor deste projeto de pesquisa, que foca o ensino e a prática da arte contemporânea na escola.

Consideramos a importância do espaço expositivo e do ensino da arte na promoção da diversidade dos códigos culturais, entendendo-os como direito da população, e como contribuintes para o entendimento da arte enquanto ferramenta de pensamento crítico. Portanto, ao conceber este projeto de pesquisa e ensino, também a partir da experiência com a arte nos espaços expositivos, pretende-se o acesso a diversidade de códigos culturais, enriquecendo o repertório cultural dos sujeitos e dos espaços expositivos. Para Rejane Coutinho, a abordagem triangular tem papel essencial neste tipo de prática:

Essa concepção dialoga com o conceito de mediação cultural e social sendo a Abordagem Triangular entendida como estratégia que leva a essa concepção de mediação, pois pretende que a experiência no espaço expositivo, visto como um laboratório de conhecimento permita

a apropriação dos diferentes saberes a partir da construção de significados e de sua leitura (Coutinho, 2009, pág.171).

Tecendo uma relação com o conceito de inédito viável apresentado pelo pedagogo e pensador brasileiro Paulo Freire, podemos refletir que esta empreitada alternativa não está situada no campo das certezas, mas no das possibilidades, e na construção coletiva, tomando-se como base as vivências críticas dos sujeitos envolvidos no processo. Para o autor, “assumir coletivamente esse espaço de criação abre possibilidades para que se consolidem propostas transformadoras e ineditamente viáveis” (Freire, 2014, p. 43). Assim, podemos entender este processo educativo como de alto poder dinâmico e que se retroalimenta ricamente, pois

Desta maneira, o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os “argumentos de autoridade” já não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente autoridade, se necessita de estar sendo com as liberdades e não contra elas. (Freire, 2004, p. 68).

Acreditamos que esta seja uma experiência muito agregadora no processo formativo do arte-educador, ampliando o olhar pedagógico a novas possibilidades no processo de ensino-aprendizagem, expandindo visões de mundo e deflagrando novas experiências na escola.

4 DESENVOLVENDO POSSIBILIDADES: PRÁTICAS ARTÍSTICAS PRODUZIDAS NA ESCOLA

Figura 32 – Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior, 2023.

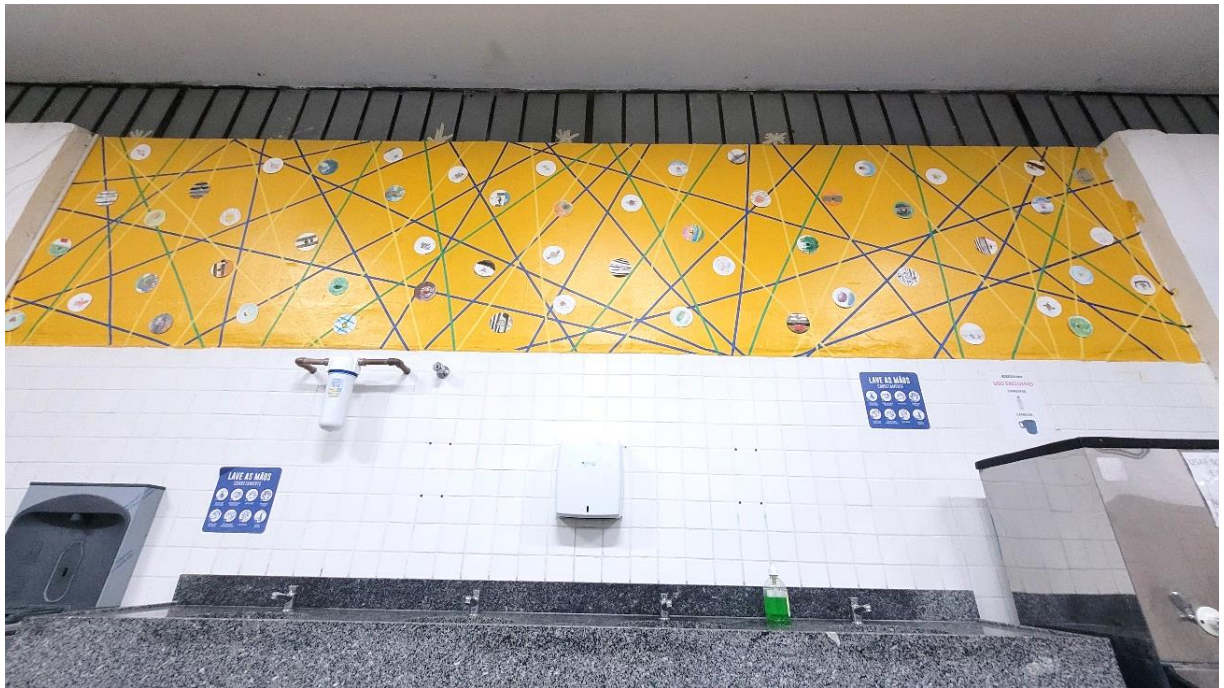


Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Uma série de proposições A/R/Tográficas em diálogo com o corpo conceitual estipulado serão abordadas e analisadas nesta seção 4 DESENVOLVENDO POSSIBILIDADES: PRÁTICAS ARTÍSTICAS PRODUZIDAS NA ESCOLA: 4.1 Corre-corre; 4.2 Por onde andei, por onde vivo; 4.3 Calçada deslizante; 4.4 Viajar na cor; 4.5 Túnel dos ventos; 4.6 Uma proposta de pintura: Não-lugares da memória; 4.7 Das filas nossas de cada dia e 4.8 Pirajussara 1960´.

4.1 Instalação “Corre-corre”

Figura 33 - Instalação “Corre-corre”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Dentre os trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa na EMEF Marechal Deodoro da Fonseca, em São Paulo/SP, a instalação “Corre-corre” (Figura 33), foi uma proposição artística pensada para os 5º anos. Partindo da reflexão sobre a vida corrida nas cidades grandes e espaços urbanos de fluxo, o deslocamento fugaz das pessoas em situação de passagem, foi o mote para a representação gráfica e pictórica dos estudantes.

Explorar a questão representativa da figura humana de formas não-convencionais de uma perspectiva aérea, foi o estopim inicial para a construção dessa proposição de instalação. Partindo inicialmente de desenhos prévios de figuras humanas em vista aérea, com o auxílio de leituras de imagens de obras de pinturas, instalações e fotografias do próprio professor/artista exibidas no telão da sala, em uma primeira aula foi experimentado aguçar o olhar criativo dos estudantes por esse ângulo diferenciado, exigindo um olhar atento e criativo de todos. Foi em diálogo com tais trabalhos, que surgiu a ideia da instalação.

Figura 34 - Instalação do autor Algacir Leite de Almeida Júnior, “Alinhamentos”, Casa de Cultura da UEL-Universidade Estadual de Londrina/PR, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 35 - Pintura do autor Algacir Leite de Almeida Júnior. Da série “Rush”, acrílica sobre tela, 2012.



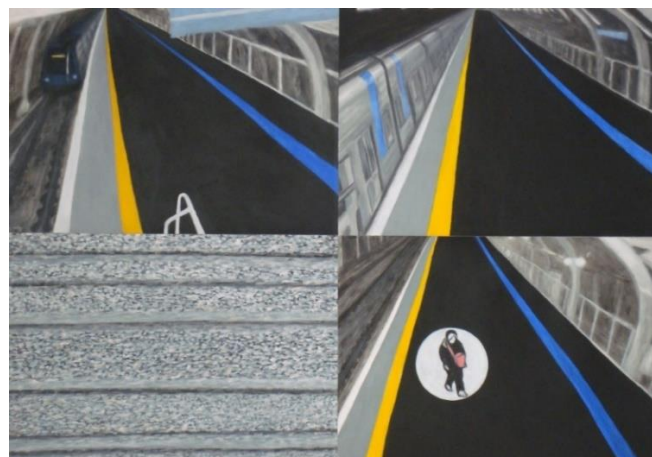
Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Figura 36 - Pintura do autor Algacir Leite de Almeida Júnior. Da série “Fora do ar”, acrílica sobre papel em painel de vidro/metal, 2012.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Figura 37 - Pintura do autor Algacir Leite de Almeida Júnior. Da série “Fora do ar”, acrílica sobre papel em painel de vidro/metal, 2012.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Na aula posterior, a proposição consistia em representar figuras humanas em visão aérea, porém com o auxílio da pintura em aquarela sobre papel canson recortado em formatos circulares. Com base na aula anterior, as criações poderiam ser de livre escolha, enfatizando o movimento das pessoas pelas cidades, desde um simples caminhar, um passeio com cachorros, uma breve corrida, um atravessar de ruas e plataformas, entre outras visões (Figuras 38, 39, 40, 41).

A partir dessa proposta, colocada em todas as três turmas dos 5º anos, e uma vez realizados os trabalhos em aquarela, foi comunicado que fariam parte de uma instalação maior, montada sobre uma parede da cantina da escola, numa criação coletiva com todos os trabalhos figurativos juntos, em meio a fitas adesivas coloridas. Tais fitas, cruzando aleatoriamente em meio aos espaços e entre as aquarelas, comporiam uma visão contemporânea do espaço urbano e seus signos, suas linhas coloridas sobre os pisos e locais de passagem, formando uma espécie de teia de trajetórias, conexões, deslocamentos, destinos, rizomas, entre outras leituras.

Penso que o ato de montar trabalhos de arte contemporânea visíveis no espaço público do ambiente escolar se faz necessário, pois “A arte pública que leva o público a pensar, refletir, a analisar e a participar de esforços em direção a mudanças é impulsionadora da inventividade e da criatividade do público e, portanto, é educação criadora” (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 124). Aos olhos do universo da arte, talvez seja apenas mais uma instalação comum, abordando questões comuns; mas para o ambiente educacional de uma escola pública, e produzida coletivamente por alunos do Ciclo Fundamental I, que viram seus trabalhos compondo a montagem, pode ter sido uma inédita experiência de educação criadora, para quem fez e para quem viu.

A vista da montagem da instalação também remete à uma espécie de cinesfera às figuras em deslocamento pelo espaço urbano, devido ao destaque contrastante circular de cada elemento pintado sobre os papéis. Suscitava ainda uma reflexão sobre o espaço e o papel de cada um na sociedade, na construção da tecitura social e comum a todos nós. Somos indivíduos, e, ao mesmo tempo, parte de um todo maior, que constitui uma teia que nos liga e nos conecta, quer queiramos ou não. Somos seres políticos e sociais; tudo está interligado, seja por fios coloridos, invisíveis ou inimagináveis. Bauman nos diz a respeito da individualidade nos espaços públicos:

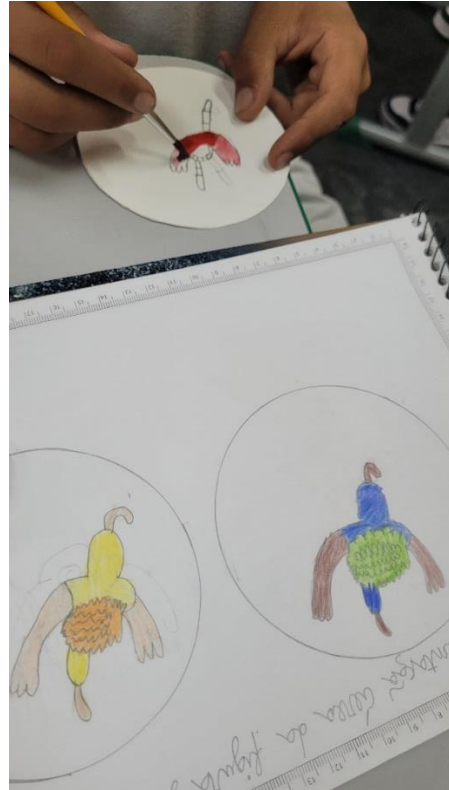
A principal característica da civilidade é a capacidade de interagir com estranhos sem utilizar essa estranheza contra eles e sem pressioná-los a abandoná-la ou a renunciar a alguns dos traços que os fazem estranhos. A principal característica dos lugares “públicos, mas não-civis” – às quatro categorias listadas acima – é a dispensabilidade dessa interação. Se a proximidade física não ser evitada, ela pode pelo menos ser despida da ameaça de “estar juntos” que contém, com seu convite ao encontro significativo, ao diálogo e à interação. Se não puder evitar o encontro com estranhos, pode-se pelo menos tentar evitar maior contato. (Bauman, 2001, pg. 133).

Dentre os trabalhos já produzidos enquanto artista, esta instalação dialoga muito com algumas pinturas da série “Rush”, “Fora do ar”, e o trabalho de instalação “Alinhamentos”, apresentado na Casa de Cultura da UEL, em Londrina/PR, em 2007 (Figuras 34, 35, 36, 37). O espaço virtual dos desenhos de figuras humanas em visão aérea, feitos sobre papéis circulares fixados sobre o chão, em contraposição com o espaço de fluxo das linhas adesivas amarelas, também fixadas na superfície, e que possibilitavam a interação de quem visitava a mostra, suscitou uma experiência perceptiva muito próxima da que o antropólogo Marc Augé (2005, p. 95) chama do “ver-fazer”. Algo muito comum em não-lugares com suas fitas adesivas e indicações, onde, solitariamente, todos obedecem às sinalizações presentes. Visualizando os desenhos isolados uns dos outros pelos próprios suportes circulares, podemos refletir sobre as individualidades, sobre os deslocamentos diários, sobre o tempo, sobre o espaço, sobre a condição de todos nós no mundo.

É com uma imagem de si mesmo que ele se acha confrontado em definitivo, mas uma estranhíssima imagem, na verdade. O único rosto que se esboça, a única voz que toma corpo, no diálogo silencioso que ele prossegue com a paisagem-texto que se dirige a ele como aos outros, são os seus – rosto e voz de uma solidão ainda mais desconcertante porque evoca milhões de outras. (Augé, 2005, p. 95).

Tal possibilidade de um trabalho de arte ser algo pensado exclusivamente para determinado espaço é cada vez mais usual no meio artístico contemporâneo e muitos artistas realizam seus projetos partindo de determinada observação do espaço que acolherá seu trabalho, geralmente conhecido por instalação. Neste caso, houve a articulação entre a produção dos alunos e do professor, que foi responsável por instalar os desenhos e fitas adesivas coloridas sobre a parede do refeitório escolar.

Figuras 38, 39, 40 e 41 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Assim, com esta proposição, iniciaram-se os trabalhos práticos de pesquisa na escola, que procuraram partir da criação coletiva como caminho expressivo. Uma ideia germinal que visava proporcionar formas diferenciadas de ver o mundo e de criar, partindo do plano bidimensional e individual das aquarelas, para um campo coletivo expandido da instalação. Ver as aquarelas interagindo umas com as outras, e fazendo parte de uma grande teia rizomática de trajetórias e possibilidades, diversa e um tanto caótica como a própria vida, foi um experimento prazeroso. Um trabalho que dialogou com a produção poética do professor, com a dinâmica da cidade, com a expressividade de cada estudante, com a própria pesquisa a/r/tográfica que acendia o estopim e se fazia um compromisso vivo, conforme Irwin e Springgay situam:

A pesquisa viva é um compromisso de vida com as artes e a educação por meio dos atos de pesquisa. Esses atos são formas teóricas, práticas e artísticas de criar significado através de formas recursivas, refletivas, responsivas, mas resistentes de compromisso. (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 142).

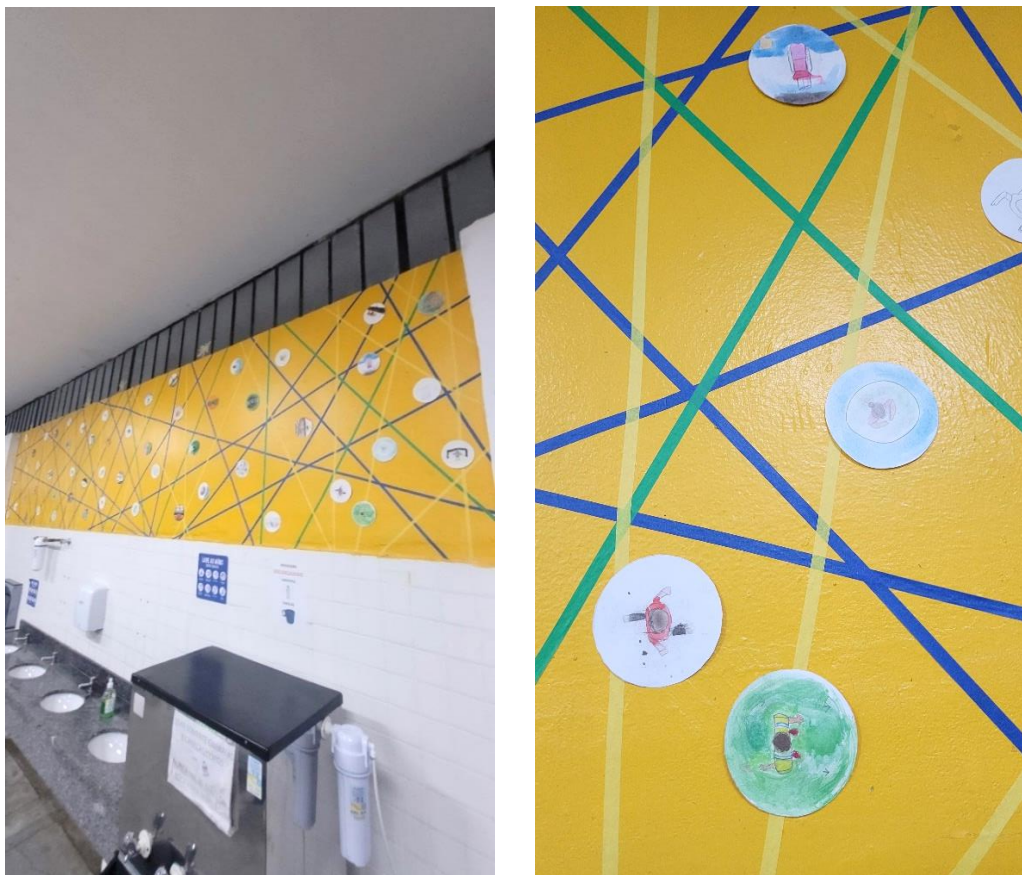
Podemos inferir, no início do processo, que para uma pesquisa A/R/Tográfica se desenvolver de maneira plena e saudável, é extremamente necessário o preparo das aulas através de pesquisa, a coleta de materiais, e principalmente o estímulo e envolvimento amigável na relação entre o professor e estudantes. É essencial ter clareza e trazer as propostas de formas convincentes e desafiadoras, fazendo uso de todo o arcabouço teórico que existe acerca da arte-educação, e a experiência de sala de aula para a criação de um ambiente de imersão criativa eficiente e transformador, conforme Ana Mae Barbosa nos aponta com sabedoria:

O ambiente de imersão criativa, usando-se criticamente os instrumentos da arte-educação e da arte de todos os tempos, tem se mostrado muito eficiente para desenvolver a criatividade, principalmente no ativismo político em todo o mundo. A ação criativa coletiva é potencializada pelas medidas sociais e opera uma metástase que pode provocar transformações no tecido social e no indivíduo." (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 127).

Neste caso, a metodologia escolhida serviu de eixo condutor de tais processos, muito por imbricar também numa possibilidade de reflexão criativa por meio de um espaço compartilhado coletivamente, em que todos criavam juntos e podiam sentir-se

estimulados pela vivência de criação dos outros. Para isto, nos reuníamos no pátio coberto da escola, onde eram dispostos materiais como tintas, papéis, pincéis e rolos de espuma, além de mesas redondas, que eram utilizadas na produção de muitos trabalhos. Neste espaço de “quase ateliê” improvisado, puderam confluir descobertas, experiências, vivências, sistematizações e registros próprios da metodologia A/R/Tográfica, dando vazão fluida às propostas elaboradas, e contribuindo muito para esta pesquisa em arte/educação.

Figuras 42 e 43 - Registros da instalação “Corre-corre”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Realizando uma análise mais aprofundada acerca do cotidiano das grandes cidades, muito estimulado pelo processo de globalização até os dias de hoje, podemos compreender também que, além de todas as mazelas vivenciadas pela população, o cenário urbano pode ser um campo de ricas possibilidades. A respeito dessa diversidade e multiplicidade de individualidades e visões de mundo dividindo o

mesmo espaço, Milton Santos muito bem nos elucida sobre tal questão com contornos de esperança:

Essa multiplicação de individualidades, isto é, de possibilidades de interpretação do mundo, do lugar e de si mesmo, é uma nova riqueza ainda não explorada devidamente. Quanto mais diferentes somos, mais interpretações existem e, desse modo, os conflitos são mais ricos e a possibilidade de negociação se torna mais franca, mais aberta, mais produtiva. (Santos. 1996/1997, pg. 139).

Assim, este trabalho ficou instalado na parede do refeitório escolar até o final do ano (Figuras 42 e 43), sendo fruído por alunos de todos os períodos e séries presentes na escola. Uma instalação efêmera, que ficou exposta ao público escolar, possibilitando interpretações em diálogo com a dinâmica fugaz da cidade. Certamente, foi uma experiência diferente também para os estudantes, que além de todo o processo criativo, puderam visualizar seu trabalho exposto, valorizando o protagonismo infanto-juvenil no ambiente escolar, e enriquecendo o cotidiano de todos nós por alguns meses naquele espaço.

4.2 Instalação “Por onde andei, por onde vivo”

Figura 44 - Vista da instalação “Por onde andei, por onde vivo”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A proposição “Por onde andei, por onde vivo” (Figura 44), originou-se na pesquisa como proposta de criação coletiva às quatro turmas dos 6º anos da escola. Nessa instalação artística, os estudantes criaram seus trabalhos partindo da pesquisa dos mapas e desenhos das ruas onde vivem, e transpuseram suas linhas e traços para o suporte do formato de seus próprios pés, criando chinelos e sandálias variadas, pintando e elaborando conforme sua criatividade e identidade.

Para Milton Santos, o território usado se constitui em uma categoria essencial para a elaboração sobre o futuro. O uso do território se dá pela dinâmica dos lugares, já que segundo ele, “*o território usado é o chão mais a identidade*” (Santos, 1999, p. 8). O lugar é proposto por ele como sendo o espaço do acontecer solidário. E nessa ideia, é a coletividade dos chinelos criados representando ruas, avenidas e vielas do cotidiano de cada estudante que compõe uma coletividade visual, uma diversidade e multiplicidade de formas e cores. As sandálias como símbolo da simplicidade, da humildade, e do caminhar junto, formando uma paisagem contemporânea e subjetiva de onde vivemos. Sobre a complexidade da ideia de cidade, assim conceitua Bauman acerca de nosso ideário com relação aos mapas urbanos:

A cidade, como outras cidades, tem muitos habitantes, cada um com um mapa da cidade em sua cabeça. Cada mapa tem seus espaços vazios, ainda que em mapas diferentes eles se localizem em lugares diferentes. Os mapas que orientam os movimentos das várias categorias de habitantes não se superpõem, mas, para que qualquer mapa “faça sentido”, algumas áreas da cidade devem permanecer sem sentido. Excluir tais lugares permite que o resto brilhe e se encha de significado. (Bauman, 2001, pg. 133).

Este trabalho dialoga com a territorialidade dos nossos alunos, o lugar onde vivem, e a percepção da espacialidade urbana. Os grafismos de ruas, vielas e avenidas como expressão artística, como representação visual do chão onde pisamos, caminhamos e vivemos, no espaço da cidade. Uma referência da arte contemporânea utilizada como fonte inspiradora para esta proposição, foi o trabalho dos artistas cubanos Los carpinteros, “Sandálias”, 2004 (Figura 45), que tive o prazer de ver numa exposição retrospectiva no CCBB-Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo/SP. Porém, aqueles trabalhos eram apenas um par de sandálias, feitas com material parecido com borracha e representavam a visão aérea em forma de mapa da cidade de Havana-Cuba, onde residiam os artistas.

Figura 45 - Los carpinteros, Sandálias, borracha, 2004.



Fonte: Carpinteros, 2004.

Sobre a questão do diálogo com uma referência exterior ao trabalho do artista/professor, é interessante ter em mente que isto também é um dos traços da criação contemporânea. Ana Mae Barbosa pontua que “Nas artes, o citacismo pós-moderno ampliou e validou a tomada de empréstimo da obra de um artista por outro modificando-a, reorganizando-a e se apropriando dela autoralmente” (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 118). Ainda acerca das diferenças e traços do pós-modernismo, tido como uma visão contemporânea da criatividade na educação, ela nos diz:

Outra diferença do modernismo e do pós-modernismo em relação à criatividade na educação é que os professores modernistas pensavam que só o fazer artístico desenvolvia a criatividade. As teorias contemporâneas do ensino da arte demonstram que o ver arte, o analisar as obras de arte ou o campo de sentido da arte, o conviver reflexivo com a arte e sua extensão em diferentes mídias, imagens e objetivos de distintas categorias também desenvolve em alto grau as funções mentais responsáveis pelo processo criador. (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 120).

Este trabalho foi desenvolvido numa perspectiva relacionada ao conceito de “zona de desenvolvimento proximal”, de Vygostky (1984), muito utilizada ao longo da

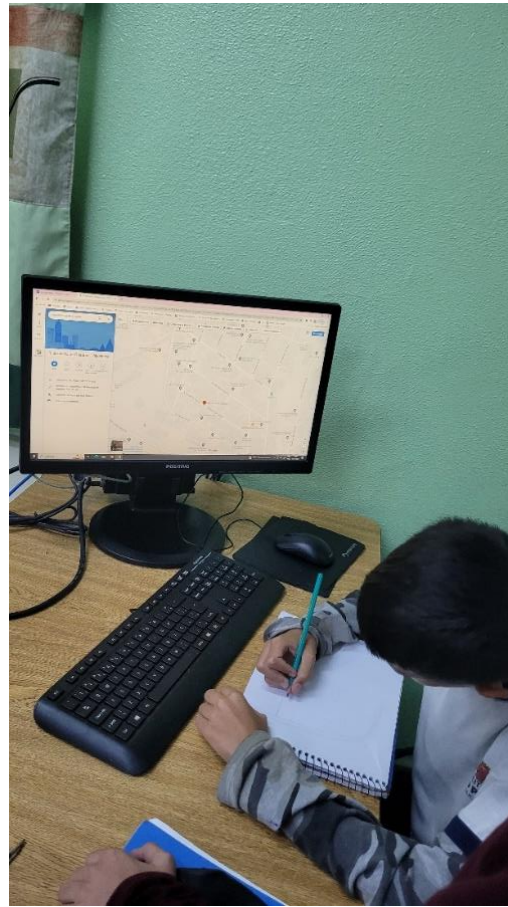
pesquisa. Penso que tal conceito é muito pertinente para desenvolver trabalhos em grupos, pois ao longo do tempo em projetos anteriores já se mostrou muito positivo, sendo notáveis as trocas e interações entre os alunos no processo de criação, o que facilita as aprendizagens. Assim, há maior envolvimento dos estudantes, pois penso que se cria um ambiente dinâmico, em que todos se engajam ao ver seus pares trabalhando e buscando soluções, além de poder interagir e conversar amigavelmente, quebrando a sisudez enfileirada, à qual estão submetidos cotidianamente. Pode gerar pequenos conflitos isolados, comuns durante interações sociais; porém, na esmagadora maior parte do tempo, o que se vê é um clima harmônico e fluido. Acerca desse conceito, o autor diz que

Zona de Desenvolvimento Proximal é: “a distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes” (Vygotsky, 1984:97).

Inicialmente, foram orientados coletivamente na sala de aula acerca da proposição do projeto. Posteriormente, após as pesquisas, foram divididos em grupos menores, utilizando as mesas do pátio da escola, onde dispunham de todos os materiais necessários para a criação, como pincéis, tintas guache, papelão e tesouras, e eram acompanhados e orientados pelo professor de forma intercalada numa espécie de rodízio, de mesa a mesa.

Esse processo durou cerca de seis aulas: sendo duas iniciais para a orientação geral e pesquisa dos mapas com ruas de seus territórios pelos computadores da sala de aula, de informática e celulares (Figuras 46 e 47); duas aulas para a produção da primeira parte do recorte e desenhos base sobre as sandálias de papelão; e por fim, os últimos dois dias para pintura e montagem das sandálias (Figuras 48, 49, 50 e 51). Alguns alunos colaboraram com a montagem do trabalho sobre o piso, fixando com fita adesiva e cola quente.

Figuras 46 e 47 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figuras 48; 49; 50; 51 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Depois de montado o trabalho e ter o mesmo já instalado, percebi, de forma mais clara, a força e a especificidade que ele estabeleceu com o determinado espaço, fazendo-me pensar em questões até então não imaginadas envolvendo o mesmo, como as possíveis leituras e percepções que as pessoas teriam ao entrar em contato com sua presença naquele dado contexto, desestabilizando uma via de grande circulação de alunos (Figuras 52, 53, 54 e 55). Segundo o artista Daniel Buren: “Todo lugar impregna (formalmente, arquitetonicamente, sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto...Seja qual for a arquitetura, ela é o fundo, o suporte e o quadro inelutável de toda obra” (Buren *In* Duarte, 2001, p. 91-95). Aqui, fica evidente o conceito de Abertura quanto a imprevisibilidade e natureza do trabalho A/R/Tográfico, conforme suscita Irwin e Springgay:

As aberturas são, com frequência, como cortes, rasgaduras, rupturas ou rachaduras que resistem à previsibilidade, conforto e segurança. É aqui que, com frequência, o conhecimento é criado enquanto se enfrentam contradições e resistências, inclusive interagindo com outros conhecimentos. (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 144).

A ideia de montagem em formato de instalação, a maneira como foi montado, e mesmo as negociações para a autorização de sua instalação no espaço comum da escola, só se deu no calor das horas. Entre conversas com os estudantes, com outros professores, entre questionamentos, críticas e elogios. Houve interpretações singulares, polêmicas, saudosistas, espantosas e animadas. Foi um acontecimento inusitado na mesmice escolar, foi vivência e exibição da capacidade criadora dos estudantes. Durou apenas três dias instalado, mas foi de uma imensa alegria! Tudo isso fez lembrar do pensamento acerca do conceito de lugar e suas forças envolvidas, que Nicholas Bourriaud chama de “estética relacional” e todo o agenciamento envolvido nesta questão, assim citado por Irwin (2023):

O lugar não é uma categoria fixa, mas está constituído através dos processos sociais, econômicos, culturais e políticos que Nicholas Bourriaud (2001, 2002, 2004) chama de *estética relacional*. Os processos ou resultados estão marcados pelo engajamento social. (Dias; Irwin, 2023, pág. 139).

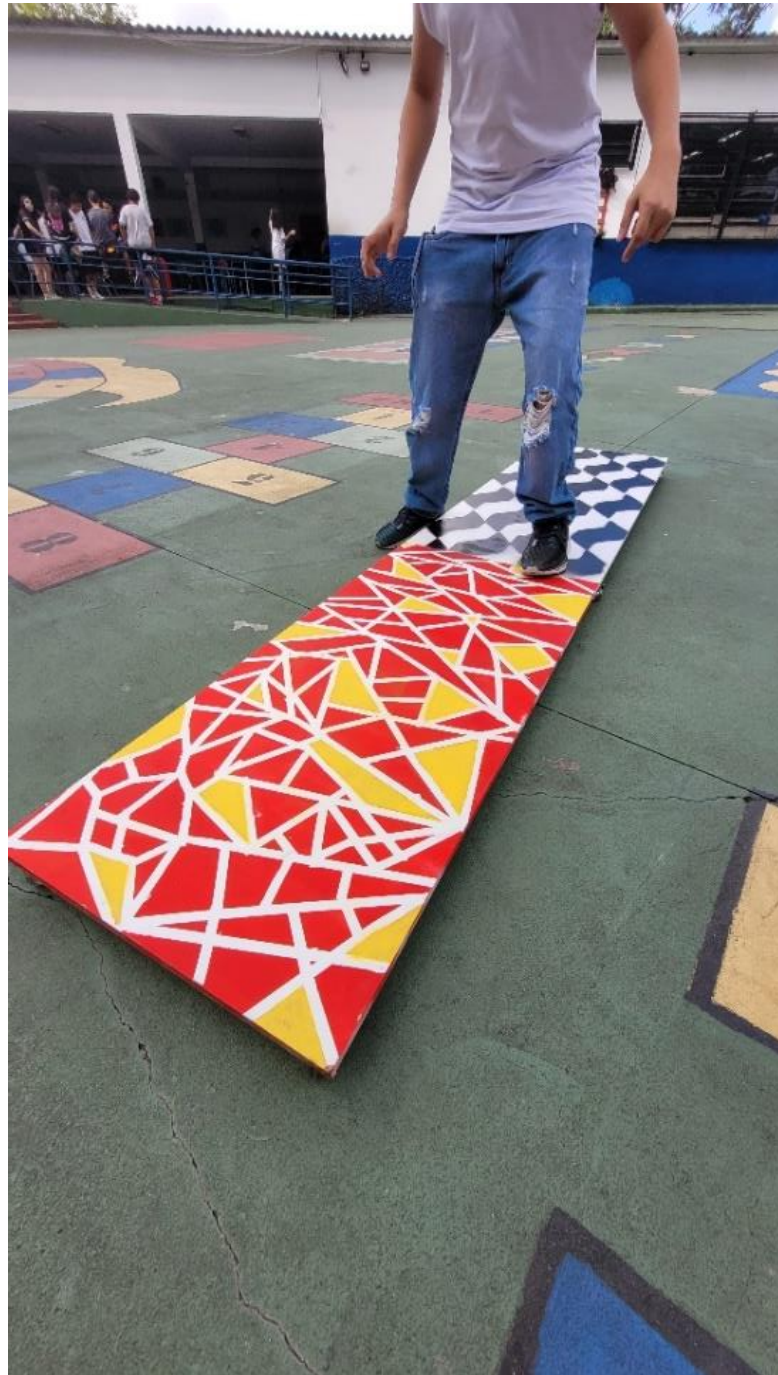
Figuras 52; 53; 54; 55 - Registros de processos criativos dos estudantes, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

4.3 Intervenção urbana “Calçada deslizante”

Figura 56- Intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

O processo artístico da intervenção urbana “Calçada deslizante” (Figura 56), foi pensado como forma de criação coletiva experimental para uma turma de 7º ano. O trabalho “Calçada deslizante” foi desenvolvido ao longo do processo de criação, dialogando com o recorte conceitual da pesquisa, a partir de referências do campo da arte contemporânea e da arquitetura urbana, numa reflexão sobre os espaços da cidade. Numa abordagem que visava resgatar ícones do patrimônio cultural e a história urbana da cidade de São Paulo, a dinâmica do cotidiano das pessoas pelas ruas foi o mote principal: as conhecidas calçadas paulistanas da artista e arquiteta Mirthes Bernardes, e as populares calçadas de caquinhos, presentes nos quintais e passeios desde meados dos anos cinquenta.

O movimento concretista paulistano é muito simbólico neste processo de consolidação da concepção moderna na cidade de São Paulo, que posteriormente abriu caminhos para muitas outras formas diversificadas de expressão. Dentre tantos autores que abordam as transformações da modernidade, Zygmunt Bauman (2001), evidencia bem as mudanças que avançavam de encontro à velocidade do movimento:

Quando a distância percorrida numa unidade de tempo passou a depender da tecnologia, de meios artificiais de transporte, todos os limites à velocidade do movimento, existentes ou herdados, poderiam, em princípio, ser transgredidos. Apenas o céu (ou, como acabou sendo depois, a velocidade da luz) era agora o limite, e a modernidade era um esforço contínuo, rápido e irrefreável para alcançá-lo. (Bauman, 2001, pg. 17).

A artista e arquiteta Mirthes Bernardes, foi a responsável pela criação das calçadas geométricas paulistas de ladrilhos hidráulicos em preto e branco (Figuras 57, 58, 59 e 60), que num concurso público promovido pela Prefeitura Municipal de São Paulo, em 1965, foi vencedora. A ideia principal, segundo a própria artista, foi partir da referência geometrizada da bandeira do Estado de São Paulo. Logo sua criação se espalhou por toda a cidade, trazendo traços da modernidade para o espaço público comum, intervindo no cotidiano dos sujeitos em deslocamento.

Figura 57- Mirthes Bernardes e a calçada geométrica. Eduardo Anizelli/Folhapress, 2020.



Fonte: Anizelli/Folhapress, 2020.

Figura 58 - Visão aérea da calçada geométrica de Mirthes Bernardes. Antônio Castelo Jr., 2020.



Fonte: Castelo Jr., 2020.

Acerca da criação de Mirthes Bernardes referenciada ao movimento concreto, porém, levada ao espaço público se espalhando pelas vias urbanas e suscitando uma outra forma de relação mais contemporânea com o espectador/transeunte, o arquiteto Chico Homem de Melo pontua como sua invenção é tão marcante e simbólica para a cidade de São Paulo:

O desenho é um bom retrato do pragmatismo paulista: em contraste com as curvas do mar e das montanhas da calçada de Copacabana, a geometria rigorosa do mapa do estado de São Paulo. É difícil não entendê-lo como eco do movimento concreto, de raízes tão marcadamente paulistas. A partir das possibilidades da oposição positivo/negativo é criado um jogo de figura/fundo, no qual ora só se vêem as formas brancas, ora só se vêem as formas pretas. Essa construção geométrica migrou para símbolos de sucessivos governos estaduais, além da já citada transformação em padrão gráfico, aplicável nos mais diversos suportes...Seu maior trunfo é a simplicidade compositiva, que se impõe pela clareza e legibilidade. Piso é informação subliminar. Esse desenho superou essa condição e foi assumido como um ícone paulista. (Melo, 2005, p. 52-54).

A utilização desse padrão geométrico foi escolhida em virtude de ser um ícone da nossa visualidade urbana e característica marcante dos “não-lugares” paulistanos. Também foi uma forma de resgatar, trazer luz e homenagear a autora, artista e arquiteta Mirthes Bernardes, tão desconhecida pela imensa maioria, apesar de muito presente nos espaços públicos da cidade. Mirthes lutou a vida toda pelo reconhecimento e pelos direitos autorais legais de sua criação, sem sucesso, infelizmente. Esse padrão foi utilizado como referência urbana na produção do trabalho, em diálogo com outro padrão muito conhecido nas vias urbanas de São Paulo, porém, com origem um pouco mais peculiar e informal – os pisos de caquinhos coloridos.

Figura 61 - Padrão dos pisos de caquinhos paulistanos, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Os conhecidos pisos de caquinhos (Figuras 61 e 62), tão comuns em quintais e calçadas tanto de locais mais nobres quanto em espaços periféricos da cidade, tem uma suposta história curiosa que remonta à décadas atrás. Segundo referências de pesquisas, essa onda de pisos de caquinhos iniciou por volta dos anos 1950, e rapidamente se alastrou por toda a cidade abarcando simpatizantes de várias camadas sociais na utilização desse revestimento improvisado:

Os funcionários da fábrica, que não tinham dinheiro para arcar com revestimentos cerâmicos, costumavam apenas cimentar as áreas externas de suas casas, até que um dos empregados, que estava terminando uma obra em sua nova casa, pediu para a fábrica doar-lhe parte daquele refugo, que não era utilizado, para finalizar sua obra particular e a fábrica prontamente aceitou o seu pedido. (Meneses, 2020).

Posteriormente, a grande utilização de tais caquinhos cerâmicos para o revestimento de pisos, tornou-se muito comum, e ganhou um status social diferenciado. Isso, curiosamente, fez com que as poucas fábricas da época comercializassem o produto quebrado com maior valor do que as peças inteiras tradicionais, e as empresas começaram a quebrar a produção para lucrar mais.

Figura 62 - Cartaz da Cerâmica São Caetano, 1950'.



Fonte: Cerâmica São Caetano, 1950'.

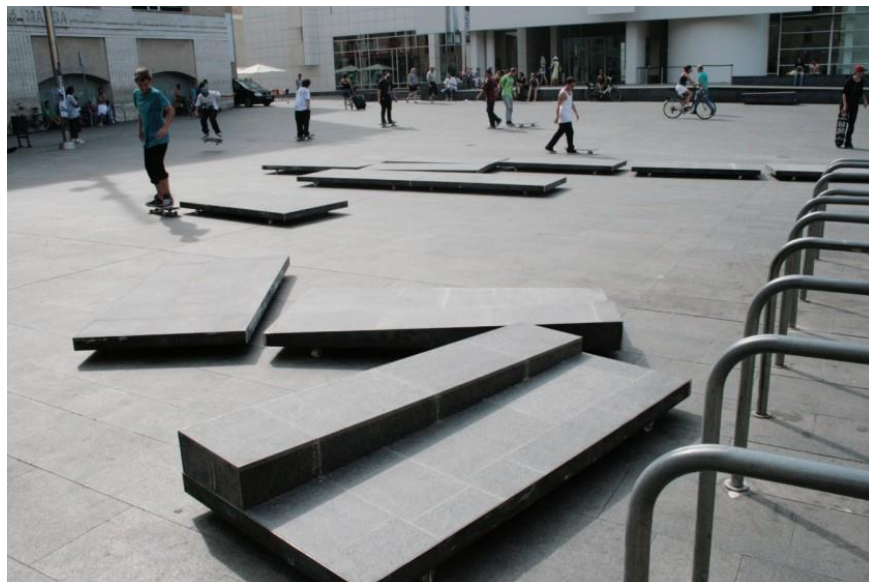
Estes dois padrões representativos da visualidade arquitetônica urbana na cidade de São Paulo, serviram de base para a criação da superfície do trabalho, remetendo justamente às calçadas tão utilizadas pela população paulista. As visualidades foram abordadas em sala de aula com o auxílio de projetores/telão, onde pode-se contextualizar tais criações no âmbito urbano, e serviram de base para a criação de desenhos preliminares pelos alunos, utilizando tais padrões e instigando a reflexão e reprodução de outros tantos, presentes nas vias da cidade. Posteriormente, os dois padrões escolhidos foram criados coletivamente pelos alunos da turma com a técnica da pintura stencil, sobre uma prancha de madeira MDF, proveniente de reaproveitamento (fora encontrada numa rua das proximidades da própria escola. Provavelmente tenha sido parte de um guarda-roupas).

Uma vez que os alunos dessa turma já haviam tido contato com referências da arte contemporânea, tanto por meio de abordagens expositivas com leituras de imagens em aulas, como em visita anterior à XXXV Bienal de Arte de São Paulo - Coreografias do impossível, foi proposta uma produção contemporânea em que o trabalho realizado seria uma espécie de criação móvel – uma intervenção urbana. Assim, sendo inspirado numa produção da artista contemporânea brasileira Renata

Lucas, seu trabalho “*Protótipo para um terreno escorregadio*”, de 2009 (Figuras 63 e 64), foi exibida em aula a sua produção, e proposto que fizéssemos um diálogo com sua criação. Montada em Barcelona/Espanha, a obra mantinha suas particularidades enquanto módulos neutros, pintados de cor escura, de diferentes tamanhos dispersos pela praça, sendo inclusive utilizados por skatistas para manobras. O caráter da mobilidade e deslocamento, por meio de rodízios em suas bases, chamou a atenção para a utilização dessa referência em diálogo com a contemporaneidade. A fluidez e a temporalidade líquida se fazem presentes, assim como nas calçadas paulistanas, que se deslocam para qualquer lugar, no ritmo dos mesmos usuários desses espaços, conhecidos por “não-lugares”, assim definidos por Marc Augé:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta. (Augé, 2005, p. 36).

Figura 63 - Renata Lucas, “Protótipo para um terreno escorregadio”, Barcelona/Espanha, Foto Daniel Steegmann e Renata Lucas, 2009.



Fonte: Lucas, 2009.

Figura 64 - Renata Lucas, “Protótipo para um terreno escorregadio”, Barcelona/Espanha, Foto Daniel Steegmann e Renata Lucas, 2009.



Fonte: Lucas, 2009.

Importante destacar que, para o desenvolvimento deste trabalho A/R/Tográfico, fizemos uso da metodologia da criação coletiva. Todos os alunos de uma turma de 7º ano foram estimulados a participar da criação, com orientação constante do professor para cada etapa do trabalho, desde a preparação da madeira, até a pintura e colocação de rodízios (Figuras 65 e 66). Acerca da criatividade coletiva, compreendemos que é também um processo com forte traço contemporâneo ou pós-moderno, muito pertinente a ser aplicado neste contexto, pelo alto grau interativo, conforme Ana Mae Barbosa elucida:

Voltando à criatividade coletiva, podemos dizer que, em consonância com a pedagogia do evento, ela pode ser definida pós-modernamente como um fenômeno de interação entre criador e sua audiência ou seu usuário. Trata-se da perspectiva sistêmica sobre criatividade de Csikszentmihalyi. Segundo ele, “a criatividade não ocorre dentro dos indivíduos, mas é resultado da interação entre os pensamentos do indivíduo e o contexto sociocultural”. (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 125).

Essa proposta, conflui com o pensamento da pesquisa A/R/Tográfica, que numa perspectiva também contemporânea, preza por um enredamento de relações rizomáticas entre muitos pontos envolvidos no processo. O envolvimento coletivo que dialoga com o corpo teórico da pesquisa, que dialoga com a prática, que dialoga com

a história da cidade e o patrimônio cultural, que experimenta processos novos de criação, alinhados com a poética artística do próprio professor, assim como com o Currículo da Cidade de São Paulo.

Segundo Dias, podemos dizer que “A/R/T é uma metáfora para: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita/representação).” (Dias, Irwin, 2023, pág. 26). Assim sendo, essa metodologia de pesquisa privilegia ao mesmo tempo o texto e a imagem, em uma simbiose e hibridização muito características, em que o saber, o fazer e o realizar se entrecruzam e se fundem. Isso ocorre, pois, conforme evidencia o pesquisador:

A A/R/Tografia busca o sentido denso e intenso das coisas e estuda formatos alternativos para evocar ou provocar entendimentos e saberes que os formatos tradicionais da pesquisa não podem ou conseguem possibilitar. Mover-se para além das tradicionais dissertações e teses baseadas em texto para acolher discursos complexos possíveis e comuns dentro das artes gera um sistema novo de troca em que a PEBA se revela como uma modalidade provocativa de fazer pesquisa. (Dias; Irwin, 2023, pág. 26).

Podemos dizer também, que a A/R/Tografia é uma metodologia de pesquisa muito particular, que mantém forte aproximação com o conceito de rizoma, como referido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Segundo os autores, um rizoma é uma estrutura complexa que se move, se irradia e desliza de forma dinâmica. Assim, o rizoma ativa o entrelugar da pesquisa, criação e ensino, numa espécie de jogo fractal, que espelha e reflete um ponto ao outro, e o outro ao todo, de modo que todas as partes se tornam interdependentes e fluidas. Quanto a essa relação imbricada, nas palavras das pesquisadoras Irwin e Springgay (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 131):

O rizoma opera por variação, perversa mutação e fluxo de intensidades que penetram o sentido, abrindo-o ao que Jacques Derrida (1978, p. 293) chama de “o ainda inominável, que começa a se autoproclamar”. É um espaço intersticial, aberto e vulnerável onde os significados e as compreensões são interrogados e rompidos. Construída sobre o conceito de rizoma, a a/r/tografia transforma radicalmente a ideia de teoria como um sistema abstrato distinto e separado da prática. Em vez disso, a teoria é entendida como um intercâmbio crítico que é reflexivo, responsivo e relacional, que está em contínuo estado de reconstrução e conversão em outra coisa. Assim, a teoria como prática se converte em espaço vivo e corporificado de pesquisa (Meskimmon, 2003).

Figuras 65 e 66- Processos de criação da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Depois de finalizado o processo de montagem do trabalho e já intervindo nos espaços da escola (Figuras 67, 68, 69, 70, 71, 72), percebi de forma mais clara a força e a especificidade que ele estabeleceu com o ambiente e estudantes. Fez-me pensar em questões até então não imaginadas envolvendo o mesmo, como as possíveis percepções e leituras que as pessoas teriam ao entrar em contato com sua presença naquele dado contexto, desestabilizando os espaços de circulação com algo inusitado.

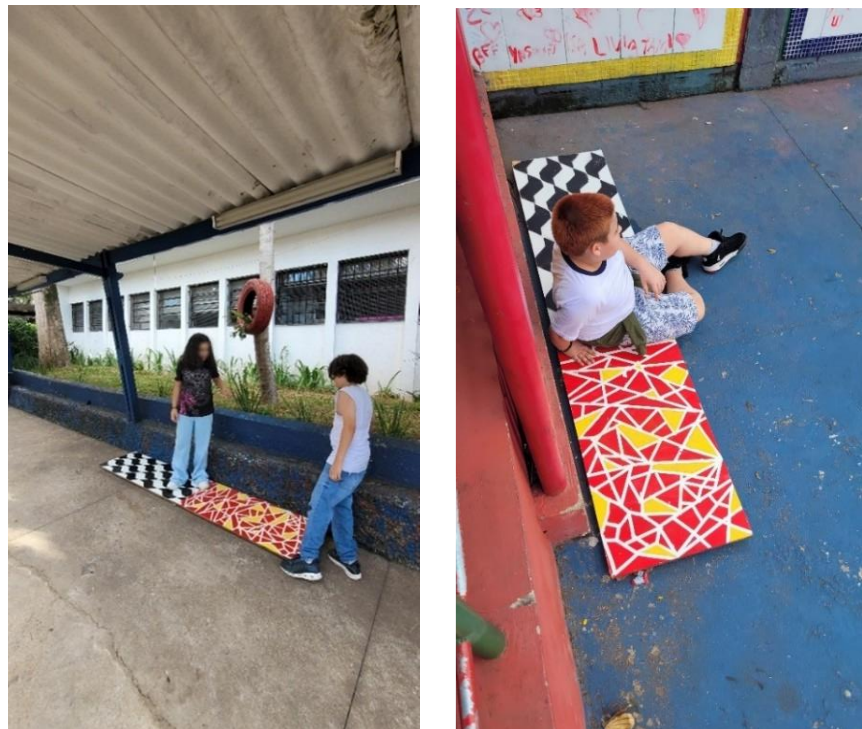
Aqui, ficou evidente o quanto ainda é um terreno “escorregadio” o espaço da escola pública para experimentos em arte/educação contemporânea. Mas causar estranheza talvez seja da natureza do trabalho a/r/t/ográfico, assim como é da arte contemporânea.

Penso que a escola tem o dever de refletir sobre as potencialidades de seus espaços, assim como sobre os espaços cotidianos das cidades. Segundo Marc Augé (2005, p. 37), "O mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço". É também na tentativa de compartilhar uma melhor compreensão e percepção desse espaço comum cotidiano, aliado a uma subjetividade poética, que muitos dos meus trabalhos são propostos e realizados tanto como artista, professor e pesquisador.

Tais processos que se apropriam, selecionam e reelaboram a partir do conhecido são importantes e fundamentais para que possamos amplificar percepções, compreender e sobreviver na contemporaneidade, conforme aponta Ana Mae Barbosa:

Com o pós-modernismo, a ênfase na criatividade/inação se concentrou no desconstruir para reconstruir, selecionar, reelaborar, partir do conhecido e modificá-lo de acordo com o contexto e a necessidade. Esses são processos criadores desenvolvidos pelo fazer e ver arte, fundamentais para a sobrevivência no mundo cotidiano. (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 118)

Figuras 67 e 68 - Vistas de interações com a intervenção urbana "Calçada deslizante", 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Deste modo, a proposição do experimento “Calçada deslizante”, dialoga com o corpo conceitual da pesquisa a/r/tográfica pelas suas potencialidades rizomáticas, de fluidez e mobilidade, reproduzindo, de forma artística, “não-lugares” genéricos da cidade de São Paulo, porém sempre em deslocamento. A reflexão que esse trabalho suscita, abarca uma série de questões subjetivas que vão desde o desconhecimento da memória cultural local e seu valor histórico, passando pela incessante necessidade de deslocamento no ir-e-vir diário das grandes cidades, as possibilidades de criação coletiva no ambiente escolar, e até mesmo a ludicidade necessária aos processos criativos e suas possibilidades experimentais no âmbito pedagógico escolar.

Talvez essa proposição seja apenas um trabalho reflexivo de arte contemporânea, talvez seja um protótipo de outras possibilidades de diálogos com o chão de cada lugar, com a memória de um determinado povo, com a fluidez do brincar, e com a criação infanto-juvenil, ávida e envolvida pelo movimento.

Figuras 69; 70; 71; 72 - Vistas de interações da intervenção urbana “Calçada deslizante”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

4.4 Instalação site-specific “Viajar na cor”

Figura 73 - Viajar na cor, instalação site-specific sobre arquitetura, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A proposta do trabalho de instalação “Viajar na cor” (Figura 73), foi criada junto aos 6º anos, de forma coletiva, a partir dos estudos sobre arte contemporânea e instalações artísticas, após visita à 35ª Bienal de arte de São Paulo - Coreografias do impossível, sob curadoria coletiva nesta edição. Apenas uma turma inteira (6°C) e alguns alunos convidados de outras turmas por conta da sobra de lugares, puderam visitar a mostra, devido à limitação de transporte disponibilizado pela escola.

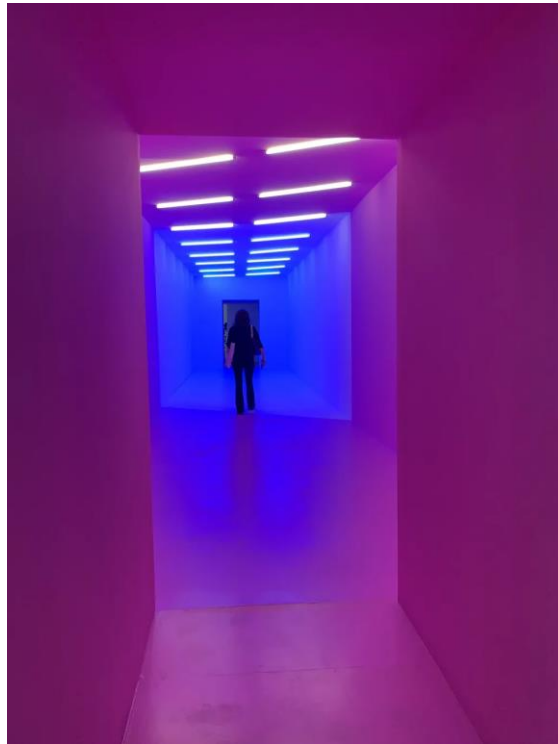
As obras selecionadas na mostra e outras referências abordadas em sala de aula, exploram a questão cromática e perceptiva do espaço, pela alteração e intervenção artística e poética. A base inspiradora e criativa desta proposta de trabalho, teve as obras do artista português Carlos Bunga (Habitar a cor), da artista franco-canadense Kapwani Kiwang (Pink/Blue), do brasileiro Cildo Meireles (Desvio para o vermelho) e do suíço Felice Varini (intervenções variadas), por exemplo (Figuras 74, 75, 76 e 77). Assim, pôde-se atingir e abraçar os estudantes de todas as turmas, que porventura não tiveram a oportunidade de visitar a 35ª Bienal de arte de São Paulo, estimulando reflexões e ampliando o repertório de todos acerca de conceitos e questões da arte contemporânea.

Penso ser primordiais as oportunidades de visitas culturais e saídas da escola, no intuito de aprendizagens expandidas e estudos do meio nas mais diversas áreas. Assim, criei um projeto, realizei o agendamento das visitas, e busquei apoio da gestão escolar para o transporte. Foi conseguido apenas um ônibus pela escola e, posteriormente, por insistência, mais um, para outra visita, via cota da Diretoria Regional de Ensino/Butantã (Figuras 78, 79, 80 e 81). Acerca do conceito curatorial, a 35ª Bienal de arte de São Paulo - Coreografias do impossível, trouxe pela primeira vez, um coletivo de curadores: Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel, que assim resumiram algumas intenções de uma das maiores exposições bienais de arte contemporânea do mundo:

Como corpos em movimento são capazes de coreografar o possível, dentro do impossível? A proposta para a 35ª Bienal de São Paulo surge como um projeto comum, ao redor de múltiplas possibilidades de coreografar o impossível. Como o título sugere, trata-se de um convite às imaginações radicais a respeito do desconhecido, ou mesmo do que se figura no marco das im/possibilidades. (Lima, Kilomba, Menezes, Borja-Villel, 2023)³

³ Disponível em: <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/> Acesso: 22/06/2024.

Figura 74 - Kapwani Kiwang, Pink/blue, 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.



Fonte: Kiwang, 2023.

Figura 75 - Carlos Bunga, Habitar a cor, 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.



Fonte: Bunga, 2023.

Figura 76 - Cildo Meireles, Desvio para o vermelho, Inhotim-MG, 1960-2023.



Fonte: Meireles, 1960-2023.

Figura 77 - Felice Varini, Cercles concentriques excentriques, em Carcassonne, Aude-França, 2018.



Fonte: Varini, 2018.

Após aulas expositivas com leituras de imagens desse recorte de obras, contextualizações e diálogos sobre as mesmas, fora proposto uma atividade de esboços de projetos individuais de instalação usando a cor como elemento principal, e pensando em algum ambiente e espaço da escola de acordo com seu interesse (Figuras 82, 83, 84, 85). Num segundo momento, discutimos algumas possibilidades plausíveis e esboçamos uma instalação coletiva à partir dos estudos. Resolvemos

coletivamente utilizar um canto do espaço no pátio coberto da escola, próximo de onde fazíamos atividades usuais em grupo.

Sabemos que “A frase “A criatividade é a inteligência se divertindo”, atribuída a Albert Einstein (1879-1955), tornou-se um aforisma que não precisa de nota de rodapé. A diversão é maior em coletividade que no isolamento e na solidão individuais.” (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 130). Seguimos esse pensamento de Ana Mae Barbosa, pois desenvolver a criatividade e a inteligência coletivamente pode ser muito mais prazeroso e alinhado à perspectiva A/R/Tográfica de encontro ao mundo:

Dessa maneira, os educadores que se consideram a/r/tógrafos são aqueles indivíduos comprometidos com atos de aprendizagem, ensino, compreensão e interpretação dentro de comunidades de aprendizes. De maneira similar, dentro da a/r/tografia, o significado da arte é amplamente concebido como produto orientado aos sentidos, entendido, interpretado ou questionado através de compromissos empreendidos e encontros com o mundo. (Dias; Irwin, 2023, pág. 138).

Figura 78 - Visita a 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 79 - Visita a 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.



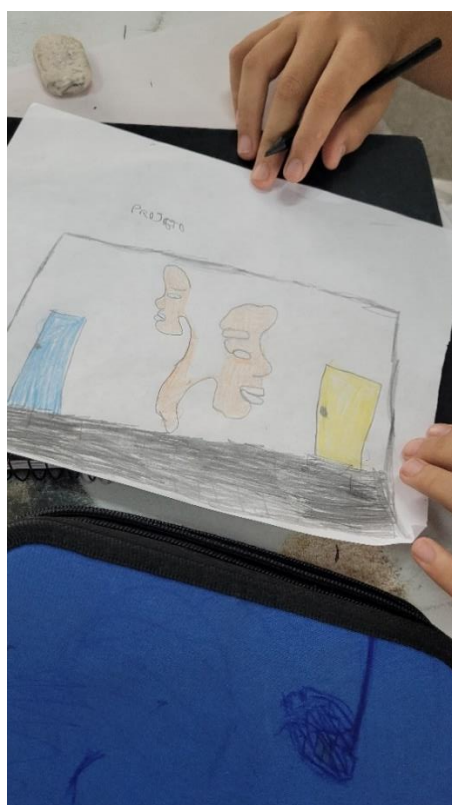
Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figuras 80 e 81 - Visita a 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

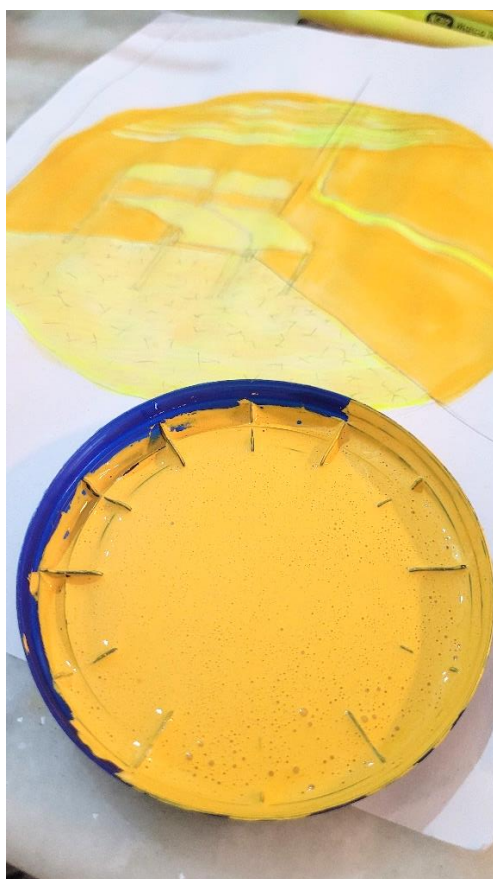
Figuras 82; 83; 84; 85 - Produções de desenhos dos alunos a partir de estudos e pensamento de instalação artística site-specific, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A cor amarela foi escolhida para se modificar o espaço definido, numa montagem de instalação site-specific em formato circular que abrangeria arquitetonicamente as paredes e o piso do local elegido. Essa criação seria completada com a instalação de duas cadeiras escolares também cobertas de amarelo remetendo à ideia de bancos de transporte público ou escolares, além de segmentos laterais na parede que dialogariam com a ideia de uma janela e raios solares luminosos com barabantes amarelos adentrando este espaço. Seria finalizado com folhas amarelas de diferentes tons espalhadas pelo piso desta instalação, aludindo a um outro espaço-tempo exterior, talvez ligado a natureza ou surrealidade de um sonho, onde complementaria a cromaticidade dessa proposição, uma viagem onírica na cor amarela e suas sensações subjetivas (Figuras 86, 87, 88, 89, 90, 91).

Figuras 86; 87 - Produção de instalação artística site-specific, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figuras 88; 89; 90; 91 - Produção de instalação artística site-specific, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Com relação ao recorte conceitual dessa pesquisa, pode-se dizer que a ideia sugerida enquanto objeto de estudo sobre arte contemporânea, partiu de uma imersão e do contato real com obras da exposição, e, posteriormente, leituras de imagens para aprofundamento, dentro de uma abordagem da metodologia triangular de Ana Mae Barbosa. Sobre as resistências encontradas em processos experimentais como esse em arte/educação, temos que ter em mente que “O sistema educacional tende a resistir às mudanças, mas uma vez comprovadas as vantagens de um projeto para o sucesso da aprendizagem, os educadores são os mais eficientes multiplicadores culturais” (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 124).

E, em consonância com os pensamentos de Bauman acerca dos meios de transporte como objetos primordiais e simbólicos nessa mudança de perspectiva temporal relacionada às viagens, é interessante como o autor situa essa questão, que culminou numa abordagem poética que referencia o “não-lugar” do transporte como uma referência nessa proposição:

Quando tais meios de transporte não humanos e não animais apareceram, o tempo necessário para viajar deixou de ser característica da distância e do inflexível “Wetware”; tornou-se, em vez disso, atributo da técnica de viajar. O tempo se tornou o problema do “hardware” que os humanos podem inventar, construir, apropriar, usar e controlar, não do “wetware” impossível de esticar, nem dos poderes caprichosos e extravagantes do vento e da água, indiferentes à manipulação humana; por isso mesmo, o tempo se tornou um fator independente das dimensões inertes e imutáveis das massas de terra e dos mares. (Bauman, 2001, pg. 142).

Portanto, o recorte conceitual focou na questão de um espaço diferenciado percebido nesses contextos, quase deslocado do real, pois o tempo é sentido de outra forma. “No universo de software da viagem à velocidade da luz, o espaço pode ser atravessado, literalmente, em “tempo nenhum”; cancela-se a diferença entre “longe” e “aqui”. O espaço não impõe mais limites à ação e seus efeitos, e conta pouco, ou nem conta” (Bauman, 2001, pg. 149). Uma experiência iluminada se abre a cada vez que estamos em transcurso de viagem, seja no transporte público dos ônibus e trens, peruas e vans, metrô e aviões... Todos nos levam a um outro estado de percepção, nos deslocam da realidade por algum momento, podem nos elevar a imaginação e nos levar até ao sonho por vezes, como num espaço onírico todo amarelo. Este

onirismo relacionado ao “não-lugar” está presente em muitos de meus trabalhos mais recentes como artista, caso das pinturas da série “*Uma outra viagem*” (Figura 92), por exemplo:

Figura 92 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior. (Júnior Almeida), *Da série Uma outra viagem - Desdobramento*, Acrílica sobre tela, 100x80cm, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

O surgimento dos trabalhos de arte site-specific remonta às décadas de 1960 e 1970. A documentação fotográfica e outros materiais associados com a arte site-specific (esboços e desenhos preliminares, anotações de campo, instruções sobre o procedimento de instalação, etc.), já há muito têm sido usadas por artistas como forma de registro de uma proposição. Rosalind Krauss, crítica estadunidense, chamou tais mudanças de “campo ampliado”, e ressalta a influência da noção de desconstrução sob a teoria de Jacques Derrida, que viria a questionar os gêneros convencionais, ou autonomia para defender formas de expressão até então não-convencionais, numa visão pós-modernista:

Tenho insistido que o campo ampliado do pós-modernismo acontece num momento específico da história recente da arte. É um evento histórico com uma estrutura determinante...O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre

as quais está suspensa a categoria modernista escultura. (Krauss, pág. 135,136)

Assim, este trabalho lidou com o espaço arquitetônico da própria escola (Figuras 140 e 141), ativando um canto específico, escolhido pelos estudantes, em que o acesso seria livre para qualquer um. Construído aos poucos, com colaboração coletiva de alunos de todos os 6º anos envolvidos, a instalação foi surgindo em poucos dias, e foi dando vida ao inusitado na escola, através da cor. Uma turma iniciou o trabalho de base, outra o preparo das cadeiras, outra as instalações laterais remetendo a janelas e raios de sol, e, por fim, os recortes de folhas amarelas para forrar o chão. O onirismo se fez presente de forma poética e convidativa, estimulando qualquer um a adentrar na instalação criada, propondo, por alguns instantes, a experiência de viajar numa cor. Certamente, as crianças menores, do Ciclo I da escola, foram as mais vistas embarcando nessa viagem iluminada de sol.

Figuras 93; 94 – Vistas da instalação artística site-specific “Viajar na cor”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

4.5 Instalação site-specific “Túnel dos ventos”

Figura 95 – Instalação site-specific “Túnel dos ventos”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A instalação site-specific “Túnel dos ventos” (Figura 142), também foi uma proposta criada para os 5º anos, de forma coletiva e colaborativa. Três turmas foram envolvidas, e levou aproximadamente um mês para ser concluído. A ideia primordial, seria ativar um espaço de passagem na EMEF Marechal Deodoro da Fonseca, mais precisamente uma rampa de acesso do pátio aberto a outro espaço, conhecido como praça do xadrez, também aberto. Acima desta rampa, alguns arcos coloridos de metal se destacam na paisagem, trazendo uma vivacidade para este local da escola, e remete muito a uma espécie de túnel vazado.

Assim, este espaço foi eleito para esta proposição, em que chaves seriam pintadas também de forma colorida, articuladas em fios de nylon como móveis, e posteriormente penduradas suspensas nos arcos coloridos sobre a rampa. A ideia era trazer um processo criativo diferenciado, coletivo, e intervir com mais cromaticidade e sonoridade ao determinado local de circulação e passagem, um típico “não-lugar” relacionado e hibridizado ao lugar, assim referenciado por Marc Augé:

Acrescentemos que existe evidentemente o não-lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as “astúcias milenares” da “invenção do cotidiano” e das “artes de fazer”, das quais Michel De Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação... (Augé, 2003, pág. 74).

As arquiteturas das escolas são cheias de locais de fluxo e passagem por natureza, podemos observar com olhares mais atentos, que veremos muitas possibilidades de apropriação de espaços diferentes. A arte contemporânea anseia por diálogos deste tipo, em que uma obra ou uma dada proposição é criada e intervém-se num diálogo com o espaço em que se instaura. Existem exemplos infindáveis deste tipo, principalmente a partir da década de 1960.

Talvez a parte mais difícil deste processo tenha sido conseguir as chaves para que fossem pintadas e utilizadas na instalação. Foi pedido aos alunos que levassem chaves velhas de casa, e contamos com a doação de uma caixa de chaves usadas conseguidas de um chaveiro por uma vice-diretora da escola. Também utilizamos tinta

spray de diferentes cores, rolos de fio de nylon, e papel kraft neste processo de criação.

Figuras 96; 97; 98 e 99 – Processos de criação dos estudantes, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Para inciar este trabalho com os estudantes, foram feitas leituras de imagens de introdução ao conceito de móbile em sala de aula, através do telão. Foram apresentadas algumas obras de referência, como dos artistas Alexander Calder, Beatriz Milhazes e Chico Niedzielski por exemplo (Figuras 100, 101, 102), além de outras experimentações realizadas com diversos materiais alternativos. A possibilidade de se trabalhar um conceito diferente como a cinética e o movimento na produção de arte, além da sonorização, fez com que os alunos se envolvessem ainda mais na proposta, a novidade sempre mostra seu poder arrebatador.

Sobre Alexander Calder (Figura 100), podemos perceber o encanto das formas em movimento, que desde meados do século XX encantaram multidões mundo afora. Este encanto das formas coloridas suspensas e em movimento, me parece dialogar e tocar diretamente no âmago da criança. Talvez as formas coloridas em movimento remetam a algum lugar da subjetividade infantil, talvez aos móveis coloridos da primeira infância, tão comuns pendurados sobre berços e quartos de criança para estimular seu desenvolvimento, algo a se aprofundar e investigar junto ao campo da psicologia e do inconsciente.

Figura 100 – Alexander Calder, Maripose, 30x67 pol., 1960.



Fonte: Calder, 1960.

Figura 101 – Chico Niedzielski, Vórtice, escultura móbile, (SESC Vila Mariana-São Paulo/SP), 1997.



Fonte: Niedzielski, 1997.

Figura 102 – Beatriz Milhazes, Mariola, escultura móbile, 2010-2015.



Fonte: Milhazes, 2010.

Figuras 103; 104; 105 e 106 – Processos de criação dos estudantes.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Durante o processo, as chaves foram espalhadas sobre papéis krafts separados, colocados sobre o chão, de modo que pudessem ser pintados em ilhas de cores diferentes (Figuras 96, 97, 98 e 99). Com o papel kraft, as chaves podem ser pintadas com a tinta spray de um lado e posteriormente secas, vira-se todas as chaves para a pintura do lado avesso. É preciso orientar os alunos sobre os cuidados do manuseio desta tinta, sendo que se deve manter uma distância aproximada de 25-30cm para que a pulverização da tinta seja adequada e uniforme, e não haver acúmulo excessivo em nenhuma parte. A secagem é rápida e, posteriormente, os estudantes recolheram as chaves para a montagem com fios de nylon (Figuras 103, 104, 105 e 106).

Uma vez pintadas, as chaves foram separadas por cor em potes diferentes e entregues para que os estudantes pudessem montar os móveis sobre as mesas. Orientou-se que dessem vários nós de modo a prender bem as chaves, mantendo uma distância não muito grande uma da outra, numa média de 4 ou 5 unidades, deixando uma boa margem de fio no topo, para que pudesse prender nos metais. Desta forma, as chaves poderiam tocar uma na outra, conforme o vento movimentasse os fios pendurados nos arcos. Uma vez todas presas nos fios de nylon, os estudantes eram orientados a prenderem nos arcos coloridos com auxílio de cadeira e escada, supervisionados pelo professor.

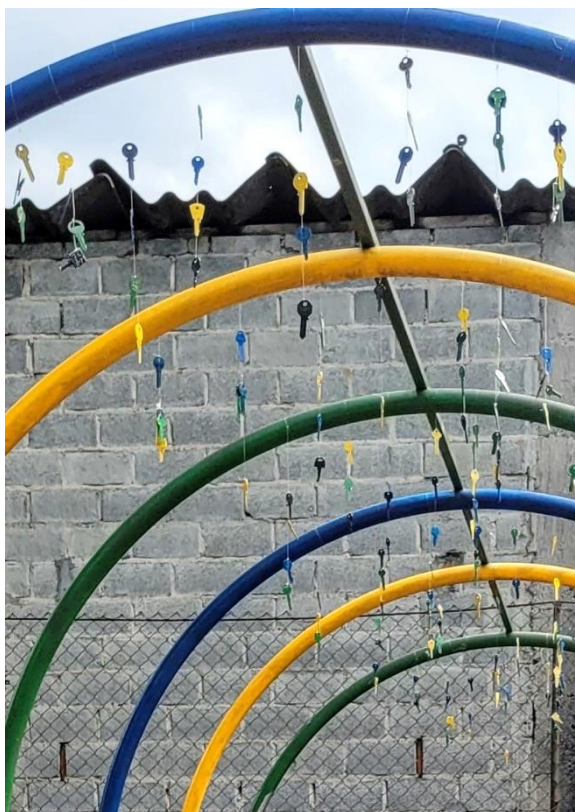
Assim, esta instalação site-specific foi produzida utilizando as chaves, e montada coletivamente pelos estudantes de todos os 5º anos envolvidos nesta proposta. A montagem foi se dando aos poucos, turma por turma, e durou em média três dias. O som do vento podia ser ouvido por vezes, mas também muitos alunos mais velhos quiseram interagir com a instalação, pulando e tentando tocar nas chaves. É necessária uma certa altura mínima para que não seja arrancado facilmente pelos mais velhos, é o tipo de trabalho que desperta a atenção, e a curiosidade do toque. Talvez este túnel de chaves coloridas sonoras desperte algo próximo do que Augé chama de “experiência jubilosa e silenciosa da infância”, citando Michel de Certeau, conceituando acerca da prática do espaço:

Praticar o espaço, escreve Michel de Certeau, é “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar ao outro” (p. 164). A experiência jubilosa e silenciosa da infância é a experiência da primeira viagem, do nascimento como experiência

primordial da diferenciação, do reconhecimento de si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si. ... (Augé, 2003, pág. 78-79).

Assim, este trabalho sutil se apropriou de um espaço que já existia na escola, ativando-o de um modo particular, chamando os estudantes para sua percepção, e agregando algo novo ao ambiente escolar (Figura 107). Movimentos sutis talvez possam fazer o cotidiano dos não-lugares uma experiência diferenciada e marcante, tentando voltar ao olhar da infância sempre tão curioso e ávido pela novidade. Ao final do ano, informalmente perguntando a um aluno do 5º ano qual trabalho havia gostado mais de realizar, citou este das chaves, o que muito me alegrou. Foi bem interessante propor a criação de um certo ruído colorido e ouvir por vezes o som do vento e da natureza perpassando um não-lugar na escola. Sutil, mas que despertou a curiosidade de muita gente.

Figura 107 – Processos de montagem da instalação.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

4.6 Uma proposta de pintura: “Não-lugares da memória”

Figura 108 – Vista da exposição “Não-lugares da memória”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Este estudo “Não-lugares da memória” (Figura 108), surgiu a partir de um passeio cultural com os alunos do EJA à Casa de Cultura do Parque da Cidade, onde os estudantes tiveram a oportunidade de experienciar várias exposições e obras. Este processo se deu num diálogo com parte dos trabalhos do artista mineiro Desalí, então expostos em sua mostra “Dos guardados”, em especial suas pinturas de paisagens urbanas com ruas e vias periféricas, criadas sobre suportes alternativos de caixas de frutas encontradas em feiras livres.

Apesar de sua formação em Artes Plásticas na tradicional Escola Guignard em Belo Horizonte, seu trabalho está relativamente distante de uma linguagem acadêmica convencional. Artista preto e oriundo da periferia, Desalí constrói seus próprios suportes, partindo de materiais encontrados em caçambas, canteiros de obras, ou mesmo objetos jogados nas ruas, deslocando-se de produções em suportes tradicionais, ressignificando os materiais banais do cotidiano. Ao mesmo tempo, dialoga com questões caras à contemporaneidade, como sustentabilidade e reciclagem, consoantes ao Currículo da Cidade adotado pela SME da Prefeitura de São Paulo (2019) quanto aos ODS - Objetivos de Desenvolvimento Sustentável: *Consumo e produção responsáveis - Garantir padrões de consumo e de produção sustentáveis*.

As ações do artista para essa busca de materiais estão sempre vinculadas a uma atividade colaborativa, pois para ele são de extrema importância as relações com o público e o entorno. Em “Para os guardados”, o artista apresenta trabalhos voltados para lembranças da periferia e de suas relações no bairro em que viveu, sendo o campo da memória um importante elo na construção de suas obras (Figuras 109, 110 e 111).

Tais trabalhos chamaram muito a atenção dos estudantes da EJA, tanto pela temática do artista, quanto pelos procedimentos adotados na criação dos suportes alternativos, assim como uma referência a certa geometrização das imagens, sendo este recorte geométrico abordado recentemente em outras atividades na escola.

Na obra de Desalí, a maior parte da sua produção vem das experiências adquiridas no bairro Nacional do município de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte (MG), onde morou a maior parte da sua vida. É notório, em sua pesquisa, um diálogo e intervenções constantes no espaço público, investigando as

relações sociais, formas de controle, e propondo uma sensibilização a realidades em constante apagamento, como podemos notar em algumas imagens:

Figura 109 - Cartaz da exposição na Casa de Cultura do Parque da Cidade, São Paulo/SP, foto de acervo, 2023.



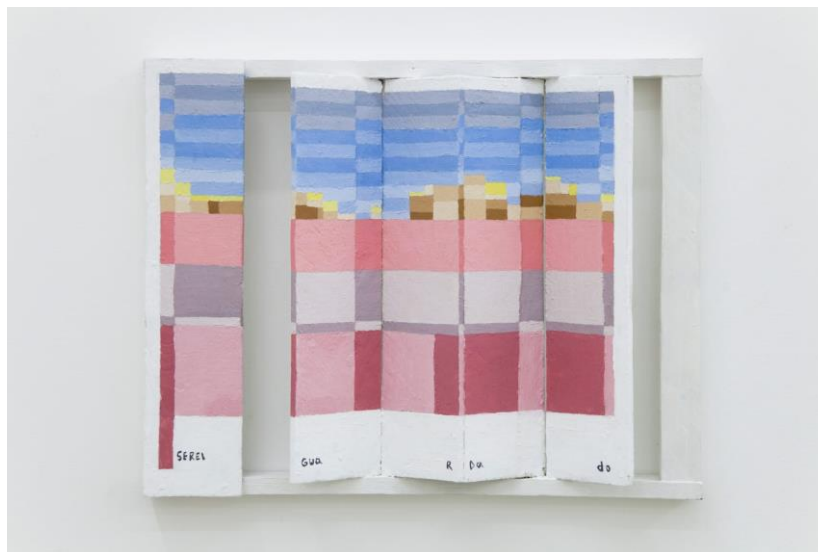
Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 110 - Desalí, “Rua das contendadas”, Tinta acrílica sobre madeira, foto de acervo, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 111 - Desalí, “Serei guardado”, Tinta acrílica sobre madeira, foto de acervo, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Quanto à representação presente em suas pinturas, “Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos), quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais...”(Augé, 2003, p.36). Sendo assim, o trabalho do artista Desalí foi o estopim de uma proposta criativa em pintura relacionada ao recorte temático da pesquisa, pois é permeado por representações de não-lugares.

Através de leituras de imagens e contextualização de sua produção, numa abordagem triangular, foi proposto que os alunos criassem trabalhos representando espaços e locais de passagem de seus cotidianos, ou marcantes em suas vidas e memórias. Para isso, usamos como suporte o papelão de caixas provenientes da própria escola, sendo apropriadas e ressignificadas como base do trabalho pictórico.

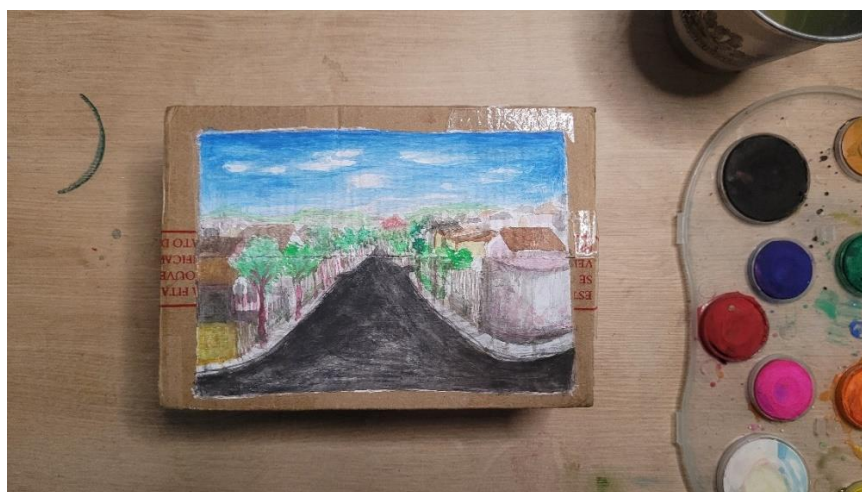
Tal proposta pode ser aplicada aos alunos, porém abriu-se uma reflexão sobre a ideia de cidade e de espaços de passagem. Para isso, esclarecemos que a temática da vida urbana contemporânea e toda sorte de não-lugares presentes nesses ambientes das cidades – incluindo as próprias unidades escolares – são assim muito bem definidos por Bauman:

A vida na cidade é uma experiência notoriamente ambivalente. Ela atrai e repele. Para tornar o destino do cidadão urbano ainda mais dilacerante e difícil de remediar, são os mesmos aspectos da vida da cidade que, intermitente ou simultaneamente, atraem e repelem... A confusa variedade do ambiente urbano é uma fonte de medo (particularmente para aqueles entre nós que já “perderam o jeito familiar”, tendo sido lançados num estado de aguda incerteza pelos processos desestabilizadores da globalização). Os mesmos brilhos e reflexos caleidoscópicos do cenário urbano, embora jamais carentes de novidade e surpresa, constituem seu charme e poder de sedução quase irresistíveis. (Bauman, 2021, Pg.82, 83)

Desta forma, o artista foi um fio condutor de compreensão das possibilidades de representação do cotidiano na arte contemporânea, neste caso, enfocando representações pictóricas e procedimentos alternativos de suportes. A partir de então, deu-se início ao trabalho de preparo e de criação das pinturas, partindo de caixas de papelão apropriadas na escola, tinta guache, pincéis, rolos e cola quente.

Inicialmente preparavam os materiais, pintavam e montavam em formato de telas-caixotes, com a orientação do professor, num espaço com mesas circulares num pátio da escola. Esse projeto durou um bimestre entre a visita cultural e a produção, conforme verificamos a seguir (Figuras 112, 113, 114, 115 e 116).

Figura 112 - Processo de experimentação prévia do professor, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 113 - Processo de criação na escola, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 114 - Processo de criação na escola, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 115 - Processo de criação na escola, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 116 - Processo de criação na escola, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 117 - Exposição na escola, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 118 - Exposição na escola, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Sabemos das peculiaridades e particularidades inerentes ao processo de pesquisa e trabalho em arte, onde muitas questões são absorvidas consideradas e revistas. A partir do embate com a própria realidade e o contexto em que vai desdobrando os trabalhos, como bem nos elucida o artista e pesquisador brasileiro Silvio Zamboni:

O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa, e que dá forma material e organizada a uma série de idéias e fatos coletados de uma determinada realidade. Embora não seja o momento mais característico, é o momento mais importante do desenvolvimento de uma pesquisa em arte, *porque é exatamente quando se materializam as idéias*. (Zamboni, 2006, p. 67).

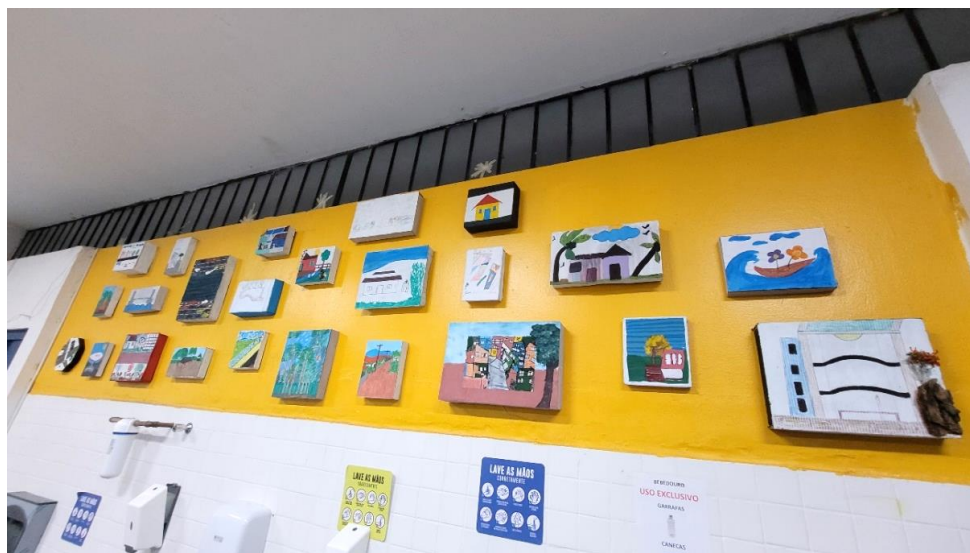
Deste modo, esse projeto foi de grande valia para o desdobramento desta pesquisa, pois deflagrou o surgimento de muitas ideias e propostas criativas a serem experienciadas e desenvolvidas no processo de ensino/aprendizagem da arte contemporânea no ambiente escolar, com base no reaproveitamento de materiais recicláveis disponíveis na própria escola.

Ficou evidente a rica experiência de criar o próprio suporte de criação, relembando memórias e guardados da mente de cada um, desdobrando em imagens afetivas em sua maioria, como ruas da infância ou espaços marcantes que passaram em suas trajetórias, ou migrações-muitos estudantes oriundos de outros Estados – dando luz a uma diversidade de pinturas e representações singulares. Esta proposta que dialoga de forma intensa com as memórias, as habilidades de construção e elaboração de cada estudante quanto aos conceitos sugeridos, demonstra o caráter da pesquisa viva em A/R/Tografia, como salienta Irwin:

Tanto artista como educadores estão interessados na aprendizagem, mudança, compreensão e interpretação. É nesse complexo espaço do entrelugar que a disposição para a pesquisa nos proporciona uma identidade de pesquisador por meio de um compromisso implícito e explícito com a pesquisa viva em andamento através dos domínios da arte e da educação. (DIAS; IRWIN, 2023, pág. 138).

Acredito que este projeto ampliou a compreensão das possibilidades de criação pictórica no ambiente escolar, num diálogo com a contemporaneidade, dando suporte, e embasamento teórico e reflexivo acerca dos objetivos e intenções da proposta investigativa. A metodologia A/R/Tográfica foi de grande valia, pois alicerçou e balizou todo o processo, criando uma sinergia entre as experiências vivenciadas, o andamento do projeto, e estimulou o envolvimento e produção dos estudantes da EJA-Educação de Jovens e Adultos. Ao fim da proposição, todos puderam fruir suas obras criadas expostas e pulsando na parede da memória escolar para todo o mundo ver (Figuras 117, 118 e 119).

Figura 119 - Exposição “Não-lugares da memória” na escola, São Paulo/SP, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

4.7 Instalação “Das filas nossas de cada dia”

Figuras 120; 121 - Instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A proposição artística “Das filas nossas de cada dia” (Figuras 120 e 121), foi pensada especificamente para uma turma da EJA-Educação de Jovens e Adultos, mais precisamente o 4º ano B – turma da etapa final de formação na unidade escolar. Esse trabalho consistia num processo criativo dialogando com a contemporaneidade, o cotidiano dos alunos, e o contexto da pesquisa, que ao final culminaria numa instalação a ser realizada na própria escola.

A ideia inicial partiu de estudos sobre arte contemporânea na sala de aula, com leituras de imagens sobre artistas contemporâneos que usam o corpo como suporte ou base de suas criações poéticas de modo instalativo, numa relação com a escultura e tridimensionalidade. A ideia era criar algo que dialogasse com o corpo conceitual da pesquisa, focado no cotidiano, de forma coletiva e colaborativa. Refletimos sobre algumas frases de Bauman e Augé, que se relacionam com nosso cotidiano em sala de aula, e fizemos leituras de imagens com obras de alguns artistas contemporâneos, como Flávio Cerqueira, Giovanni Caramelo e Mônica Piloni, por exemplo. O foco foi sobre artistas brasileiros que abordam o corpo de maneira muito singular para representar questões da contemporaneidade, pensando no contexto da representação figurativa humana de forma ampliada e possível de se instalar na escola.

Partindo disso, muitas questões foram levantadas e abordadas quanto aos processos criativos. Conversamos sobre o conceito de criatividade coletiva e foi feito um estímulo para que criássemos algo em diálogo com as referências estudadas, assim como em diálogo com a vida cotidiana de todos. Como a ideia principal era envolver todos os estudantes dessa turma numa reflexão sobre a contemporaneidade de forma coletiva, pensamos na ideia de “estética relacional”, de Bourriaud (2009), tendo em mente que os processos ou resultados só surgiriam pelo engajamento social de todos nesta proposição. A inserção deste trabalho artístico modificando momentaneamente o lugar e o espaço social da escola, só seria possível assim, conforme nos lembra Dias e Irwin:

O lugar não é uma categoria fixa, mas está constituído através dos processos sociais, econômicos, culturais e políticos que Nicholas Bourriaud (2001, 2002, 2004) chama de *estética relacional*. Os processos ou resultados estão marcados pelo engajamento social. (Dias; Irwin, 2023, pág. 139).

Uma outra experiência benéfica que vivenciamos com os estudantes da EJA e que foi muito pertinente em termos de aprendizagem e contato direto com obras de arte, fora a saída cultural para visitar a exposição “Dos Brasis – Arte e pensamento negro”, montada no SESC-Belenzinho em São Paulo/SP. Com enfoque principal na arte contemporânea, esta exposição foi considerada um marco pela grandiosidade e excelência na pesquisa e execução da proposta, que reunia uma amostragem significativa de artistas afro-brasileiros, representativos da diversidade cultural brasileira na atualidade. A força e o sucesso da exposição fizeram com que o SESC criasse um plano de itinerância, que durará dez anos por várias unidades do Brasil. Essa proposta de visita partiu de um convite que fiz aos alunos, independente de apoio de ônibus pela gestão, que poderíamos ir até o SESC de forma independente utilizando o metrô, já que estávamos próximos a uma estação da linha amarela recentemente inaugurada. Todos toparam! (Figuras 122, 123, 124, 125 e 126).

O SESC é uma das poucas instituições culturais em São Paulo que mantém um horário expandido que possa atender estudantes em horário noturno. Uma exposição primorosa e uma instituição de excelência merecem todo o prestígio e esforço para que nossos estudantes possam experienciar a arte em estado bruto e latente. Para muitos, foi a primeira vez que visitaram uma exposição na vida. Todos os professores de arte devem ter em mente, que muitas vezes são a única ponte entre seus estudantes e a arte, a cultura do país, o legado cultural universal. Devemos apresentar desde as instituições culturais vizinhas até os museus e espaços importantes, sempre que possível. Se não se pode visitar por mil razões, podemos indicar, falar sobre, estimular experiências que ampliem a visão de mundo. “Rousseau, John Dewey, Vygotsky e muitos outros atribuíam à natureza, ao sujeito ou ao grupo social o encargo da aprendizagem, funcionando o professor como organizador, estimulador, questionador, aglutinador. O professor mediador é tudo isso” (Barbosa; Coutinho, 2009, p.13). Assim, somos mediadores de maravilhas e sonhos, e o agradecimento emocionado de muitos, vale todo o esforço.

Figura 122 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis – Arte e pensamento negro”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 123 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis – Arte e pensamento negro”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 124 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis – Arte e pensamento negro”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 125 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis – Arte e pensamento negro”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 126 – Visita da EJA ao SESC Belenzinho – Exposição “Dos Brasis – Arte e pensamento negro”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Pensando na ideia de gestos que representassem o cotidiano urbano, decidimos por usar as próprias mãos como moldes para criar esculturas que se juntariam, posteriormente, numa fila representativa da própria turma, com a participação de todos no processo de criação, ativando uma coletividade constituída das diferenças de cada um, que tanto representa essa circunstância na sociedade. Fila para a merenda, fila para a documentação, fila para o ônibus, fila para o supermercado, fila para a aposta na loteria... estão por todos os lugares e fazem parte da vida comum de todos. “A capacidade de conviver com a diferença, sem falar na capacidade de gostar dessa vida e beneficiar-se dela, não é fácil de adquirir e não se

faz sozinha. Essa capacidade é uma arte que, como toda arte, requer estudo e exercício” (Bauman, 2001, pg. 135).

Uma questão prática e necessária a se resolver, seria escolher o método e os materiais para a produção da proposta, de acordo com o contexto da turma e da escola. Para isso, escolhemos utilizar o gesso, por ser um material acessível a todos, como materialidade das esculturas, além do chamado Alginato, também usado por dentistas, que possibilitaria confeccionar os moldes de captura de gestos das mãos dos estudantes. Esses dois materiais, além de tinta spray metálica, e de tecidos de roupas deles mesmos usadas, seriam os elementos necessários para a produção de uma suposta instalação. Antes disso, fizemos alguns experimentos para sentir o material, as possibilidades e criar um clima integrador com os alunos da turma (Figuras 127 e 128).

Figura 127 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Entendemos que a pesquisa A/R/Tográfica é um processo complexo, em que o professor também aprende com o próprio transcurso das coisas, até por ser uma metodologia relativamente nova. Sempre existe a imprevisibilidade no caminho, que deve ser esperada de antemão; temos que aprender a surfar no jogo dos acontecimentos, e a usar nossa criatividade para solucionar problemas e questões que surgem no decorrer dos processos. Muitas vezes, a solução vem de um estudante, é preciso olhar e escuta ativa, pois a criação é coletiva. Uma postura mais horizontalizada, articulação, e jogo de cintura para driblar as adversidades são necessárias, pois “delas vivemos” – como já bem disse o artista Hélio Oiticica. Sobre a importância da coparticipação na aprendizagem, Dias e Irwin nos lembram as teorias da complexidade da aprendizagem:

Os educadores veem também o espaço e o tempo de maneiras particulares. As teorias da complexidade da aprendizagem (DAVIS; SUMARA; LUCE-KAPLER), 2000) descrevem a aprendizagem como participativa e evolutiva. A aprendizagem, portanto, nunca é previsível e é compreendida como uma participação no mundo, um tipo de coevolução dos que aprendem juntos. (Dias; Irwin, 2023, pág. 140).

Figura 128 – Experimentos preparativos para a produção da instalação, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 129 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 130 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figuras 131; 132; 133; 134; - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figuras 135; 136 - Processo criativo para a instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Além disso, um dos conceitos concernentes ao processo A/R/Tográfico segundo Irwin e Springgay (2023) é o “excesso”, e aqui nesta proposição fica bem evidenciado. Isso pois, neste caso, transparece por diversas questões que vão desde a imprevisibilidade do acabamento final do trabalho, que foi se modificando desde a ideia inicial, até os erros e falhas ocorridas durante o processo (falhas nos moldes, dedos de gesso que se quebraram, alunos que esqueceram de levar mangas de roupas velhas, uma mudança de suporte, entre outros imprevistos). Esse processo criativo é evidenciado (Figuras 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135 e 136).

O excesso pode lidar com o monstruoso, o lixo, as sobras, o não visto, tanto quanto o magnífico e o sublime. É também o “ainda inominável”, o “outro que” - aqueles aspectos de nossas vidas e experiências que são potenciais e cheios de possibilidades. (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 145).

A monstruosidade ou o inominável surge, como característica da própria arte, e creio que, neste caso, trouxe até mesmo uma certa insinuação surrealista, pois o trabalho teve de ser montado sobre mesas disponíveis na escola e não em uma barra de metal, pensada inicialmente. Isso fez com que, de certo ponto de vista, a fila de braços imaginária surgisse por detrás das mesas, sendo percebida de um ângulo aéreo do espectador, e não lateralmente, como pensado no início. A fragilidade das mãos de gesso pedia isso, pois a exposição de outro modo – com o acesso próximo dos estudantes menores de outro período –, poderia se destruir o trabalho com simples toques. Com cartazes de “cuidado, frágil - favor não tocar” ainda assim, sobre a mesa, em apenas um dia de exposição no refeitório, alguns dedos se quebraram, e marcas de interação foram deixadas no gesso (Figura 137). Soube que funcionárias da limpeza defenderam o trabalho, discutindo com alunos que insistiam em tocar no mesmo. O novo desperta interesse e curiosidade, o inusitado e o monstruoso, mais ainda. Tentando ver pelo lado bom isso tudo, aguçamos sentidos!

A arte como linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos por meio de nenhum outro tipo de linguagem, tal como a discursiva ou científica. Dentre as artes, as visuais, tendo a imagem como matéria-prima, tornam possível a visualização de quem somos, de onde estamos e de como sentimos. (Barbosa, 2005, Pág. 99).

E, apesar das tentativas forçadas de simultaneidade do tempo social da metrópole, ainda percebemos diferentes experiências de temporalidades que podem ser sentidas dentro de um mesmo território. Seja numa cidade, num estado ou num país de dimensão continental como o Brasil, há grandes diferenças entre os territórios, de modo que por vezes a temporalidade experienciada numa pequena cidade do interior de um estado não é a mesma da capital, além de realidades distintas dentro da mesma cidade. Por mais que as multinacionais, os Estados ou grandes empresas tentem ditar um tempo homogêneo e mecânico da metrópole, sempre haverá algo que escapa, algo que resiste e interage com o tempo de formas diferentes e subjetivas, de acordo com o contexto de cada lugar.

Alguns movimentam-se segundo tempos rápidos, outros, segundo tempos lentos, de tal maneira que a materialidade que possa parecer como tendo uma única indicação, na realidade não a tem, porque essa materialidade é atravessada por esses atores, por essa gente, segundo os tempos, que são lentos ou rápidos. Tempo rápido é o tempo das firmas, dos indivíduos e das instituições hegemônicas e tempo lento é o tempo das instituições, das firmas e dos homens hegemonzados. (Santos, 2001, fascículo 2).

Portanto, compreende-se que a mobilidade e a movimentação nos contextos urbanos estão diretamente ligadas a questões econômicas. Territórios mais ricos e centralizados tendem a ter mais canais de mobilidade e escoamento rápidos, enquanto nas regiões periféricas há um déficit dos mesmos equipamentos. “Aqui, a materialidade impõe um tempo lento. Isso quer dizer que os pobres vivem dentro da cidade sob tempos lentos” (Santos, 2001, fascículo 2). Tal fato é facilmente notado pela lotação de ônibus, vans e trens em horários de pico que atendem esta parcela da população, assim como na formação de grandes filas de espera pelas cidades.

Ao final do processo, depois da exposição dos trabalhos por um dia no refeitório escolar, fizemos a desmontagem e guardamos as peças do trabalho. Elas foram distribuídas aos alunos logo após a formatura desta turma de EJA, e quase todos quiseram levá-las como recordação. Um processo experimental de criação coletiva rico, divertido, prazeroso e muito especial que deixou saudades, uma turma inesquecível!

Figura 137 - Detalhe da instalação “Das filas nossas de cada dia”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

4.8 Intervenção urbana “Pirajussara 1960”

Figura 138 – Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.

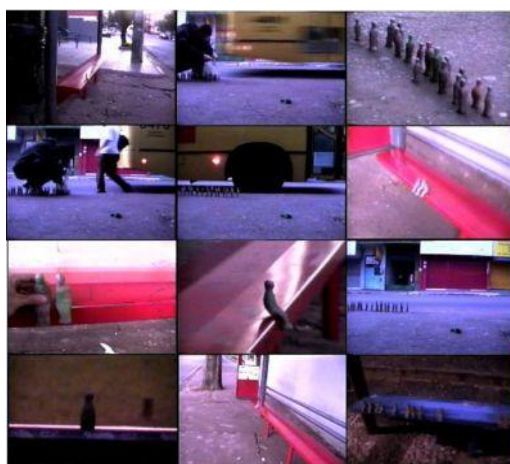


Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A proposição “Pirajussara 1960” (Figura 138), foi direcionada para uma turma do 3º ano A da EJA, no período noturno da EMEF Marechal Deodoro da Fonseca. A ideia inicial era produzir uma intervenção urbana nos arredores da escola, a partir de conversas sobre arte contemporânea, tempos líquidos e não-lugares de uma maneira bem apropriada aos alunos. A rua lateral de entrada da escola é um espaço interditado – sem saída para carros; porém, existem vias de saídas para pedestres, que acabam passando por passagens metálicas que dão acesso à Av. Eliseu de Almeida. Essa avenida que passa numa das laterais da escola é uma via de grande fluxo, que no sentido Leste-Oeste liga a cidade de São Paulo ao Taboão da serra. Esta passagem da rua da escola para a Av. Eliseu de Almeida foi o local escolhido para instalarmos nossa intervenção urbana.

Uma intervenção urbana pode ser considerada um tipo de trabalho de instalação que dialoga com o urbano e o local onde se intervém, as circunstâncias pontuais servem de base para o trabalho. Questões espaciais, políticas, históricas, sociais...tudo pode ser apropriado para se elaborar uma criação poética, conceitualmente isso se torna parte do trabalho proposto e só tem razão de ser naquele dado local, escolhido pelo artista ou propositores. Ao longo de minha trajetória já realizei alguns trabalhos de intervenção urbana, como por exemplo *Passageiros*, de 2007, em que nos pontos de ônibus, intervia pequenas figuras humanas enfileiradas, feitas de massa de modelar (Fig. 139).

Figura 139 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior. (Júnior Almeida), *Passageiros*, Vídeo de intervenção urbana com esculturas de massa de modelar (frames de vídeo), Dimensões variáveis, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

A avenida Eliseu de Almeida foi construída na segunda metade do século XX, sobre um córrego que afluía do rio Pinheiros em direção oeste até Taboão da Serra. Esse era o córrego Pirajussara ou Pirajuçara – nome de origem indígena tupi, que significa "juçara de peixe", através da junção dos termos pirá ("peixe") e yu'sara ("juçara" - espécie de palmeira ou espinha). Atualmente este córrego está submerso e é invisível aos passantes da avenida, já que fora canalizado para dar lugar à construção desta via. Acerca do discurso inerente ao lugar na arte contemporânea, Irwin e Springgay trazem a respeito:

A crítica da arte contemporânea argumenta que a relação entre o artista e o lugar é um discurso complexo, em que o lugar é re-imaginado como "situação". O lugar se desloca de uma categoria geográfica fixa a processos constituídos de relações sociais, econômicas, culturais e políticas (DOHERTY, 2004; KWON, 2002). O processo se faz múltiplo e intertextualmente situado no contexto das operações discursivas. (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 131-132).

Muitos estudantes não têm ideia da existência deste córrego ao lado da escola, e foi também para resgatar sua história e seu valor que essa proposição surgiu. Neste caso, o "não-lugar" pelo qual muitos passavam todos os dias em seus deslocamentos para a escola e o trabalho, foi criado em virtude do crescimento vertiginoso da cidade e cercanias, tendo o concreto tomado o lugar das águas e da natureza de outrora. O asfalto sequestrou o córrego, e isso diz muito sobre o modo que lidamos com a natureza nas cidades, suas consequências e problematizações.

Sendo assim, foram mostradas fotos antigas de pessoas usufruindo das águas décadas atrás, e imagens de pesquisas mostrando os rios e mapas da região (Figuras 140, 141 e 142). A intenção era abrir uma reflexão para estas questões e criar uma proposta artística sobre isso. Os alunos toparam de imediato e iniciamos os preparativos da intervenção urbana, em que deram ideia e decidimos em conjunto fazer peixes de papelão e usar as fotografias do córrego naquela época. Tudo viraria uma intervenção naquele espaço na rua de saída da escola, onde ao passar por ali, já se via a avenida logo à frente. Assim, começamos o processo, pois "O que me interessava eram as criações coletivas, mais que as representações" (Deleuze, 2013, 213). Sobre a passagem do corpo pré-moderno aos novos tempos ligados à velocidade, assim Bauman elucida:

A própria ideia de velocidade (e mais ainda a de aceleração), quando se refere à relação entre tempo e espaço, supõe sua variabilidade, e dificilmente teria qualquer significado se não fosse aquela uma relação verdadeiramente variável, se fosse um atributo da realidade inumana e pré-humana e não uma questão de inventividade e resolução humanas, e se não se lançasse para muito além da estreita gama de variações a que as ferramentas naturais da mobilidade – as pernas humanas ou esquinas – costumavam confinar os movimentos dos corpos pré-modernos. (Bauman, 2001, pg. 17).

Figura 140 – Fotografia do córrego Pirajussara na década de 1960, processo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960’”, 2023.



*Córrego Joaquim Cachoeira no Jardim Pirajussara na década de 1960.
Acervo particular: Família de Sorail.*

Fonte: Taboão História e memória, 1960’.

Assim, depois de conversar com os estudantes em sala de aula a respeito do tema, trazendo o conceito de intervenção urbana na arte contemporânea e tempos líquidos, decidimos criar um trabalho específico para ser instalado neste local da rua próximo à saída da escola, e que dava de frente para a Av. Eliseu, pois sabemos também que em arte contemporânea “Todo lugar impregna (formalmente, arquitetonicamente, sociologicamente, politicamente) radicalmente seu sentido no objeto (obra/trabalho) que é exposto” (Buren *In* Duarte, 2001, p. 91). Decidimos usar as imagens de uma pessoa nadando no córrego Pirajussara na década de 1960, aliado a frases que contextualizassem de modo poético a ideia – “Pirajussara 1960”, “Hoje, submerso na Avenida Eliseu”, “Outros tempos líquidos” (Figura 122). Esta relação entre imagem e texto das fotografias ainda seria concatenada com recortes de peixes que faríamos de forma coletiva utilizando papelão e tinta da escola, que seriam instalados com linhas, numa espécie de móveis sobre as ferragens do local.

Figuras 143; 144 – Processo criativo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Este movimento de saída da escola para uma nova possibilidade criativa foi muito bem recebido pelos estudantes, que prontamente abraçaram e se envolveram na ideia. Depois de algumas aulas preparando o trabalho (Figuras 190 e 191), fomos

para a rua instalá-lo no local determinado, e tivemos a companhia de alunos de outras turmas que, tendo visto a preparação e, interessados na intervenção, foram liberados pela professora de ciências Andréa, que também nos acompanhou. Foi uma experiência nova para todos e muito prazerosa, sair numa noite qualquer para uma manifestação artística na rua, saindo de nossa casca escolar e criando algo inesperado, criando outras situações como faz um paralelo Irwin e Springgay:

A própria responsabilidade reside no entrelugar. Saindo da fachada de vidro da galeria – nossa casca pessoal -, virando uma esquina sobre a rua da cidade, podemos ser chamados por outras situações, gestos inesperados e convites para todas as pessoas responsáveis. (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 147).

Figuras 145; 146 - Processo criativo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 147 – Processo criativo para a Intervenção urbana “Pirajussara 1960”, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Esta proposta artística (Figuras 145, 146 e 147), nos faz pensar em tudo o que envolve este tipo de trabalho, todas as dimensões que o permeiam, já que “Os processos de desenvolvimento da criatividade coletiva são, entretanto, eminentemente políticos e democratizadores” (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 127). Portanto, Ana Mae Barbosa nos ratifica sobre o poder que reside nos projetos de criação coletiva, com todo o caráter político que abarca, na colaboração entre todos os envolvidos para que a coisa aconteça. Nos faz refletir sobre o poder dos indivíduos, de se articularem e se manifestarem a seu modo, de decidirem questões juntos, de perceberem a força que há na união momentânea em prol de algo comum e de interesse de todos. Talvez aí esteja sua dimensão democratizadora, como bem nos esclarece Barbosa, que insere o indivíduo no seu local de pertencimento:

Relembrando Fanon, diria que a arte capacita um homem ou uma mulher a não ser um estrangeiro em seu meio ambiente nem estrangeiro no seu próprio país. Ela supera o estado de despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence, reforçando e ampliando seus lugares no mundo. (Barbosa, 2005, pág. 99).

Dialogar com a contemporaneidade refletindo o passado, as histórias do entorno, pensar de forma diferente sobre a geografia, o território em que nos encontramos, e tudo o que nos cerca, pode ser um caminho muito saudável para propostas artísticas na escola. É preciso ter olhar atento, escuta aguçada e ouvir nossos estudantes, pois muitos moram na região da escola ou têm algum contato de proximidade com o território, muito anterior a nós educadores por vezes. Tudo pode confluir para uma reflexão, para uma ideia criativa, para uma possibilidade de expressão que dialogue de maneira mais direta com a vivência deles, e no fim isso sempre faz uma grande diferença, pois o espaço é sempre social:

Se a Geografia deseja interpretar o espaço humano como o fato histórico que ele é, somente a história da sociedade mundial, aliada à da sociedade local, pode servir como fundamento à compreensão da realidade espacial e permitir a sua transformação a serviço do homem. Pois a História não se escreve fora do espaço, e não há sociedade a-espacial. O espaço, ele mesmo, é social. (Santos, 1982, pg. 152.)

5 RELAÇÃO ARTISTA/PESQUISADOR/PROFESSOR: REFLETINDO A A/R/TOGRAFIA COMO METODOLOGIA

Figura 148 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Visando aprofundar os conhecimentos acerca da prática didática e do fazer artístico na escola, penso que uma abordagem metodológica alinhada com os interesses e objetivos desta pesquisa, poderiam surtir melhor efeito quanto ao desenvolvimento dos propósitos vislumbrados. Assim sendo, inicialmente pensei estar mais familiarizado com a metodologia “cartográfica”, porém a descoberta da metodologia “A/R/Tográfica” nas aulas do mestrado, me fez vislumbrar uma sorte de novas possibilidades a experimentar e descobrir. Por que não se aventurar? Por que não dar lugar ao novo e ao desconhecido?

A pesquisa A/R/Tográfica é considerada uma metodologia de recente discussão e desenvolvimento no universo da arte, e surgiu na esteira do que convenciou-se chamar de PEBA-Pesquisa Educacional Baseada em Arte. Com foco primordial na criatividade, é assim bem esclarecida pelo pesquisador brasileiro Belidson Dias, considerado um dos pesquisadores precursores dessa abordagem no Brasil:

A/R/Tografia é uma prática de PEBA e uma pedagogia instituída na Faculdade de Educação da Universidade da Columbia Britânica (UBC), Canadá, que traz uma abordagem tão dinâmica à pesquisa qualitativa que desafia nossas noções naturalizadas e conservadoras de se fazer educação e pesquisa (SINNER *et al.*, 2006). Ao colocar criatividade à frente no processo de ensino, pesquisa e aprendizagem, a a/r/tografia gera *insights* inovadores e inesperados ao incentivar novas maneiras de pensar, de engajar e de interpretar questões teóricas como um pesquisador, e práticas como um professor. O ponto crítico da a/r/tografia é saber como desenvolvemos inter-relações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento. (Dias; Irwin, 2023, pág. 25)

Sabemos que a A/R/Tografia tem como referenciais teóricos a Fenomenologia, o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo. Deve-se principalmente ao trabalho desenvolvido por Elliot Eisner quanto aos estudos de PEBA, entre os anos 1970-1980, em cursos de pós-graduação na Stanford University, nos Estados Unidos, tendo a arte como elementar no desenvolvimento de pesquisas. Segundo Dias, podemos dizer que “A/R/T é uma metáfora para: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita/representação)” (Dias, Irwin, 2023, pág. 26). Assim sendo, essa metodologia de pesquisa privilegia ao mesmo tempo o texto e a imagem,

em uma simbiose e hibridização muito características, em que o saber, o fazer e o realizar se entrecruzam e se fundem.

No cerne da reflexão e da discussão acerca da articulação entre áreas tão caras à metodologia A/R/Tográfica, podemos lembrar daquilo que Aristóteles tão bem colocou luz, relacionando “três tipos de pensamentos”: saber (*theoria*), prática (*práxis*) e criação (*poesis*). Sobre tal questão relacionada à experiência estética enquanto objeto de pesquisa e investigação, temos em mente a importância dessa compreensão, como Rita Irwin nos elucida: “Ao nosso redor, pesquisadores da área de educação estão fazendo experiências com diferentes formas de coletar, apresentar e representar dados de pesquisa e revendo as suas próprias investigações” (Dias; Irwin, 2023, pág. 118).

Ainda sobre a possibilidade criativa de uma nova forma de articulação entre tais pilares e o surgimento de algo incipiente, porém prolífico e terreno fértil para o trabalho criativo, a pesquisadora nos coloca a questão como propulsora de uma visão “multidialética” em detrimento de uma velha forma de trabalho calcado apenas na questão dialética “teoria/prática”. Assim, surgiria a promoção de algo novo, um entrelugar, onde justamente seria o campo de atuação da A/R/Tografia:

Embora uma postura dialética auxilie muitos empreendimentos educativos, a categoria dual ainda é favorecida, e em educação isso significa favorecer teoria/prática. Se resistirmos a esse favoritismo e nos movimentarmos no sentido de adotar o saber, a prática e a criação ou, em outras palavras, pesquisa, ensino e criação de arte, estaremos indo em direção a categorias mais complexas de inter e intratextualidade. Uma instância dialética deixa de funcionar, a menos que forcemos a intenção incorporada nessa mesma instância dialética para obtermos uma visão multidialética que promova a existência da “terceiridade”, um entrelugar, um espaço entre e dentre as categorias (IRWIN *et al.*, 2006).” (Dias; Irwin, 2023, pág. 119).

Ainda sobre a relação interlinguagem, a autora nos elucida que este tipo de atuação depende de uma aceitação do jogo para que possa surgir e fluir essa nova perspectiva. Neste suposto “terceiro espaço” de atuação, existe uma espécie de costura de atividades, num entrelaçamento de conceitos que se convergem para a criação de algo novo, e que muito bem caracteriza a A/R/Tografia enquanto possibilidade criativa, mesmo que intercorram divergências esperadas nesse processo:

Se concebermos pesquisar, ensinar e fazer arte como atividades que se costuram através umas das outras, um entrelaçamento de conceitos, atividades e sentimentos, então estaremos criando uma manta de similaridades e diferenças. Nesses atos de interlinguagem, existe uma aceitação do jogo com categorias particulares e uma recusa em ficar alinhado com qualquer outra categoria. Onde duas estariam inclinadas em oposição dialógica, um terceiro espaço oferece um ponto de convergência, mesmo que ainda propicie divergência, no qual diferenças e similaridades estejam costuradas juntas. (IRWIN *et al.*, 2006). (Dias; Irwin, 2023, pág. 119).

Outro ponto relevante levantado pela pesquisadora Irwin, é que nesse processo de trabalho surgiria também o que ela chamou de “mestiçagem” – termo esse oriundo de uma perspectiva sociocultural canadense, responsável pelo apagamento de fronteiras e barreiras. Partindo disso, ela caracteriza a A/R/Tografia como questionamento vivo, sendo a “mestiçagem” uma espécie de metáfora para artistas-pesquisadores-professores que abraçam e integram essa metodologia às suas vidas profissionais e às visões de mundo pessoais, conforme esclarece esse conceito: “A/r/t como mestiçagem é uma metáfora poderosa porque nos ajuda na “experimentação e compreensão de uma coisa em relação a outra” (Richardson, 2000, p. 926). Criamos por comparação” (Dias; Irwin, 2023, pág. 121).

Assim sendo, a mestiçagem pode ser considerada uma referência ou um modelo de atuação dentro dessa perspectiva, uma vida de consciência frente à complexidade que nos rodeia. Por esse viés, podemos notar que as práticas deste tipo de pesquisa ativa “são profundamente hermenêuticas e pós-modernas, já que não só reconhecem a importância da interpretação de si e coletiva, como também entendem profundamente que essas interpretações estão sempre num estado de vir a ser...” (Carlson e Sumara, 1997, pág. 17 e 18) (Dias; Irwin, 2023, pág. 124). Além de que, não se deixam fixar em categorias estáticas, estanques e predeterminadas como outras metodologias de pesquisa mais tradicionais.

Podemos dizer também que a A/r/tografia é uma metodologia de pesquisa muito particular, que mantém forte aproximação com o conceito de rizoma, como referido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Segundo eles, um rizoma é uma estrutura complexa que se move, se irradia e desliza de forma dinâmica. Assim, o rizoma ativa o entrelugar da pesquisa, criação e ensino, numa espécie de jogo fractal que espelha e reflete um ponto ao outro, o outro ao todo, de modo que todas as partes

se tornam interdependentes e fluidas. Quanto a essa relação imbricada, nas palavras das pesquisadoras Irwin e Springgay (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 131):

O rizoma opera por variação, perversa mutação e fluxo de intensidades que penetram o sentido, abrindo-o ao que Jacques Derrida (1978, p. 293) chama de “o ainda inominável, que começa a se autoproclamar”. É um espaço intersticial, aberto e vulnerável onde os significados e as compreensões são interrogados e rompidos. Construída sobre o conceito de rizoma, a *a/r/tografia* transforma radicalmente a ideia de teoria como um sistema abstrato distinto e separado da prática. Em vez disso, a teoria é entendida como um intercâmbio crítico que é reflexivo, responsivo e relacional, que está em contínuo estado de reconstrução e conversão em outra coisa. Assim, a teoria como prática se converte em espaço vivo e corporificado de pesquisa (Meskimmon, 2003).

Ainda a respeito da importante ligação entre a *A/r/tografia* e a ideia rizomática, torna-se cada vez mais evidente no intercorrer da pesquisa, que “os [c]onceitos são centros de vibração, cada um em si e todos em relação a todos os outros. É por isso que todos ressoam ao invés de coerir ou corresponder um ao outro” (Deleuze e Guattari, 1994, p.23). O cotidiano refletido em obras, que refletem teorias, que refletem o fazer, que refletem a pesquisa, que refletem no ensinar, e assim sucessivamente, mas não necessariamente nessa ordem. Ocorrem muitas conexões ao mesmo tempo, e há a percepção de que a mudança de um ponto sempre pode interferir no todo.

Em consonância com o pensamento rizomático, a brasileira Sueli Rolnik (2006), também adentrou a esse campo de investigação, desdobrando seu campo de pesquisa em muitas frentes, que vão da psicanálise ao universo da arte. No que tange a área de criação, é muito pertinente sua percepção e relação do conceito rizomático com a cartografia – método esse muito semelhante ao processo *a/r/tográfico*. A observação apurada dos caminhos e processos criativos, tomados pelas multiplicidades de entradas e saídas, registros e mapeamentos, fragmentos e ampliações, raspas e restos, sempre visando uma percepção da multiplicidade de forma abrangente e generosa. Numa relação íntima com o mundo, o corpo faz muitos agenciamentos conforme esclarece:

Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir

para cunhar matéria de expressão e criar sentido. Para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso, o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. (Rolnik, 2006, p. 65)

Compreender o processo educativo numa perspectiva rizomática, pressupõe vê-lo como um rico e complexo campo de elaboração e construção de conhecimento. Pressupõe que existem múltiplas formas de conhecimento, e que elas dialogam e interagem entre si de acordo com contextos históricos e sociais variados. Todos os campos do saber podem criar conexões múltiplas, se comunicando entre si e estabelecendo redes interligadas, tudo confluindo para a construção de conhecimento, concatenando possibilidades.

Interessante também pontuar, como Irwin e Springgay compreendem este tipo de pesquisa *a/r/tográfica* como uma exegese. Isto, devido a muitos fatores, dentre os quais podemos destacar seu caráter de explicação crítica do significado no interior do próprio trabalho, assim como a utilização de ampla documentação que contextualize os processos, conforme segue, citando também (Sullivan, 2005) para embasar sua visão.

Muitas pesquisas são desenhadas para responder, endereçar ou criar uma proposição que se antecipa no argumento. Isso se chama tese. Na *a/r/tografia* e em outros tipos de pesquisa baseada nas artes ou informada pelas artes, uma exegese é mais adequada. Uma exegese é uma explicação crítica do significado dentro do trabalho. Nas artes, uma exegese é estendida, com frequência, para incluir qualquer documentação que contextualize o trabalho (SULLIVAN, 2005) e ajude a criticar ou proporcione direção às ideias teóricas. (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 143).

É pertinente lembrarmos, que além de várias questões colocadas anteriormente, uma pesquisa de caráter *a/r/tográfico* se faz com base num amplo espectro de dados qualitativos. Tanto em termos de registros mais diretos e objetivos, quanto subjetivos, para o bom transcorrer dos trabalhos é necessária uma sorte de coleta de dados, assim como nos elucida as autoras:

Isso pode incluir qualquer forma de coleta de dados qualitativa, como entrevistas, artigos jornalísticos, diários de campo, coleções de artefatos e documentação fotográfica, mas também pode incluir qualquer forma de pesquisa artística, como pintura, composição de

música e escritura de poesia, e pesquisa educativa, como artigos jornalísticos de estudantes, diários do professor, narrativas e entrevistas com pais de família.” (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 143).

Desse modo, há, por parte do professor/pesquisador/artista, uma necessidade de guardar alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações dos seus projetos ou podem ajudar nessa concretização. “Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo” (Salles, 2004, p. 17). E ainda diz que “o criador está em estado de alerta, com a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações e, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras. O processo criativo é essa rede de relações entre mundos e a subjetividade do criador. Um processo contínuo”. Temos que ter o olhar atento a todo o processo, concatenando ideias, registrando insights, ouvindo os alunos, buscando possibilidades, pois “precisamos entender a pesquisa viva como uma responsabilidade” (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 147).

No que tange aos intentos de caracterizar os processos de pesquisa e trajetórias a/r/tográficas, Springgay (2008, p. 38) ainda esclarece que para o desenvolvimento deste tipo de pesquisa viva, podemos considerar importantes seis representações ou conceitos pilares de reflexão: Contiguidade, Questionamento vivo, Metáfora/metonímia, Aberturas, Reverberações e o Excessos.

Pontuando cada uma delas de forma resumida, podemos dizer que *Contiguidade* se distingue pelas ideias adjacentes e simultâneas, que andam juntas, comum às identidades do artista/professor/pesquisador. O *Questionamento vivo* está focado nas práticas, nas relações, nas experiências e nos dados qualitativos para a pesquisa. *Metáfora/metonímia* trata da criação de novos significados, relacionamentos entretecidos, relações acessíveis aos nossos sentidos. *Aberturas* se referem às rupturas, cortes, contradições e resistências provedoras de conhecimento. Abre novas conversações, relações e possibilidades. *Reverberações* correspondem aos movimentos dinâmicos, que indicam variações e deslocamentos dos significados. Leva a profundidade e complexidades. *Excesso* é evocação, provocação e transbordamento para o que se cria quando o controle e a regulamentação desaparecem. Lida com o inominável, o acaso, aspectos potenciais e cheios de possibilidades.

Um outro pilar teórico que muito contribuiu para a pesquisa, assim como para a expansão de ideias e possibilidades no campo da criação em artes, foi o autor John Dewey. Segundo ele, o que distingue uma experiência como estética, é a conversão da resistência e das tensões, de excitações que em si são tentações, para a digressão, em um movimento em direção a um desfecho inclusivo e gratificante (Dewey, 2010). E foi exatamente isso que norteou o andamento da pesquisa, que muitas vezes nos proporcionava movimentos tensos e desafiadores, porém, sempre prazerosos e gratificantes ao final das proposições realizadas.

Uma visão de John Dewey que muito vai ao encontro das intenções desta pesquisa, pode ser compreendida a partir desse olhar sobre vivenciar a experiência enquanto processo de criação artística, que possivelmente será abordado e desenvolvido ao longo das proposições que surgirão no decorrer deste trabalho proposto nas práticas educativas:

Vivenciar a experiência, como respirar, é um ritmo de absorções e expulsões. Sua sucessão é pontuada e transformada em um ritmo pela existência de intervalos, períodos em que uma fase é cessada e uma outra é inicial e preparatória....Cada lugar de repouso, na experiência, é um vivenciar em que são absorvidas e incorporadas as consequências de atos anteriores, e, a menos que esses atos sejam de extremo capricho ou pura rotina, cada um traz em si um significado que foi extraído e conservado. Tal como no avanço de um exército, todos os ganhos do que já foi efetuado são periodicamente consolidados, sempre com vistas ao que será feito a seguir. (Dewey, 2010, Pg.139)

Essas temporalidades são de extrema importância nos processos de ensino/aprendizagem no ambiente escolar, pois denotam que há uma necessidade de respeitar o tempo de cada coisa, de cada andamento, de cada etapa, em um processo mais amplo e profundo na criação artística. As vivências proporcionam unidade, e protegem o trabalho da falta de propósito, criam sentido genuíno para a vida, e sua expressividade pela arte.

Podemos aqui ressaltar que a presença do conceito de cotidiano é recorrente nas investigações e argumentações estéticas de Dewey. Com efeito, muito de sua produção em diferentes contextos, o filósofo empenha-se em tratar do cotidiano e da vida diária em profunda conexão com o estético e com a arte.

Tal esforço de relações, fica mais notório e evidente em seu livro “Arte como Experiência”, pois ali Dewey (2010) evidencia seu propósito em reunir por meio da

argumentação teórica, arte e vida, colocando que a experiência estética não seria um tipo diferente de experiência, mas sim uma experiência desenvolvida num suposto elo de continuidade com as demais experiências humanas. Tratar a estética como uma esfera separada das demais não seria algo natural, porém isso ocorreu devido a fatores exteriores, como questões históricas, desenvolvimentos econômicos e sociais.

É interessante salientar, que para Dewey, muitas vezes é justamente a consolidação de uma perspectiva estética tradicional que escamoteia nossa percepção da forte ligação entre esses dois campos. Apesar das diferenças latentes, há forte conexão entre ambas, pois o estético surge a partir da vida diária, que pode ser considerada a fonte geradora de sentidos e experiências significantes, conforme evidencia:

Para compreender o estético em suas formas supremas e aprovadas, é preciso começar por ele em sua forma bruta; nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido atentos do homem, despertando seu interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir: as visões que cativam a multidão – o caminhão do corpo de bombeiros que passa veloz; as máquinas que escavam enormes buracos na terra; a mosca humana escalando a lateral de uma torre; os homens encarapitados em vigas, jogando e apanhando parafusos incandescentes. As origens da arte na experiência humana serão apreendidas por quem vir como a graça tensa do jogador de bola contagia a multidão de espectadores...(Dewey, 2010, p. 62).

Como pode-se inferir da citação acima, Dewey (2010), assim como muitos estetas do cotidiano, admite uma troca e uma interpenetração profunda entre a vida cotidiana e a arte, ao ponto de afirmarem que é nesse cotidiano que se encontra a promessa do que será a experiência estética. Há potencialmente algo de estético em experiências que captam nossos sentidos, do caminhão de bombeiros passando, ou das máquinas ruidosas que escavam buracos.

Assim sendo, podemos inferir de seu texto, a existência de uma espécie de troca e simbiose muito potente entre a arte e a vida cotidiana, elucidando que é desse cotidiano que emerge a previsibilidade da experiência estética como estamos acostumados. Estamos envolvidos e imersos cotidianamente a muitas experiências que capturam nossos sentidos esteticamente, desde sons, atos, ações e fenômenos diversos. O cotidiano pode ser fonte de experiência estética não somente no estado germinal, mas também como uma experiência madura, conforme podemos notar.

Como pode-se inferir da citação acima, Dewey (2010) assim como muitos estetas do cotidiano admitem uma troca e uma interpenetração profunda entre a vida cotidiana e a arte, ao ponto de afirmarem que é nesse cotidiano que se encontra a promessa do que será a experiência estética. Há potencialmente algo de estético em experiências que captam nossos sentidos, do caminhão de bombeiros passando ou das máquinas ruidosas que escavam buracos.

Assim sendo, podemos inferir de seu texto a existência de uma espécie de troca e simbiose muito potente entre a arte e a vida cotidiana, elucidando que é desse cotidiano que emerge a previsibilidade da experiência estética como estamos acostumados. Estamos envolvidos e imersos cotidianamente a muitas experiências que capturam nossos sentidos esteticamente, desde sons, atos, ações e fenômenos diversos. O cotidiano pode ser fonte de experiência estética não somente no estado germinal, mas também como uma experiência madura, conforme podemos notar.

Se abordarmos o assunto a partir de nossa perspectiva, obteremos uma abordagem mais flexível e mais inclusiva, mais tolerante. Se reconhece que podemos ter esta experiência na presença de todo tipo de coisas – a graciosidade de uma pessoa na aproximação e no relacionamento com outras pessoas – que grandes feitos de pessoas não apenas daqueles reconhecidos como heróis, mas pessoas humildes, podem então ter a graça ou a nobreza por causa da maneira como nos atingem. Se nos aproximamos por este lado, parece-me que tendemos a ampliar [a perspectiva]. (Dewey, 1988, p. 359).

Esta citação acima nos evidencia como Dewey admite de forma veemente a perspectiva da experiência estética além do universo da arte. Porém, de maneira quase paradoxal, também nos coloca que a experiência estética da arte é singular e valiosa, pois nela estão reunidos, de modo organizado e equilibrado, o que na experiência cotidiana permanece incompleto e solto. Portanto, há uma certa diferenciação entre essas formas estéticas, como nos pontua:

Posso concluir afirmando que, afinal de contas, o que chamamos de uma experiência, se a tivéssemos com frequência suficiente e se fosse o suficientemente normal, deveríamos deixar de lado o adjetivo de estética. Devemos conhecê-la pelo que é: simplesmente experimentá-la, tendo experiências em sua melhor forma e em seu máximo. (Dewey, 1988, p. 368).

A partir dessas visões, percebemos que Dewey nos coloca a experiência estética de forma complexa e abrangente, sendo percebida na vida diária e cotidiana,

mas tendo a arte como campo de reflexão chave, como seara de expressão máxima do paradigma estético. Para esta pesquisa, muitas vezes há a intenção em unir essas duas esferas, focando, partindo e nutrindo da estética do cotidiano para alimentar o sonho da criação estética no campo da arte/educação pela experiência coletiva.

Outra referência importante que balizou esta pesquisa é a arte/educadora Ana Mae Barbosa. Criadora da abordagem triangular, teve grande impacto no desenvolvimento da arte/educação no Brasil e no mundo, sendo nossa principal pesquisadora, com muitos artigos e livros publicados. A respeito da arte como instrumento do desenvolvimento criador, estimulante da percepção e imaginação, além da contribuição na formação do senso crítico, assim ela nos elucida:

A arte é um instrumento imprescindível para a identificação cultural e o desenvolvimento criador individual. Através da arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender o que acontece como o meio ambiente, aprimorar a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e incrementar a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada. (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 117).

Além de pavimentar o campo de discussão e aprofundar as questões do debate da arte/educação no Brasil, Ana Mae Barbosa foi responsável por trazer luz às transformações importantes na mudança de paradigmas do ensino de arte modernista para o ensino artístico na pós-modernidade. Alguns aspectos importantes dessa mudança de paradigma, pode ser relacionado quanto ao conceito de criatividade que se ampliou e se irradiou para novos posicionamentos. Segundo ela, a originalidade deixou de ser um norte, dando lugar à flexibilidade e à elaboração como principais ambições da educação: Além de pavimentar o campo de discussão e aprofundar as questões do debate da arte/educação no Brasil, Ana Mae Barbosa foi responsável por trazer luz às transformações importantes na mudança de paradigmas do ensino de arte modernista para o ensino artístico na pós-modernidade. Alguns aspectos importantes dessa mudança de paradigma, pode ser relacionado quanto ao conceito de criatividade que se ampliou e se irradiou para novos posicionamentos. Segundo ela, a originalidade deixou de ser um norte, dando lugar à flexibilidade e à elaboração como principais ambições da educação:

O pós-modernismo ampliou o conceito de criatividade. Para a educação modernista, dentre os processos mentais envolvidos na criação, a originalidade era o mais valorizado; daí o apego do modernismo à ideia de vanguarda. Nos dias de hoje, a flexibilidade e a elaboração são os fatores da criatividade mais ambicionados pela educação. (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 117).

Além do mais, ela pontua que o pós-modernismo trouxe uma forte conotação ao contexto. Assim, o foco da criatividade passou a ser atrelado ao desconstruir para reconstruir, entre outros processos desenvolvidos pela prática do ensino de arte. Tais processos são importantes e fundamentais para que possamos compreender e sobreviver na contemporaneidade, pois “Com o pós-modernismo, a ênfase na criatividade/inação se concentrou no desconstruir para reconstruir, selecionar, reelaborar, partir do conhecido e modificá-lo de acordo com o contexto e a necessidade” (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 118).

Com relação aos processos criativos coletivos em arte, muito utilizados nesta pesquisa, a autora salienta que “Os movimentos pós-modernos de desenvolvimento da criatividade através da arte operam a partir do coletivo muito mais intensamente que focando no indivíduo. O processo criador é operado por contaminação” (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 118). Assim, penso que a predileção por processos criativos coletivos nesta pesquisa, puderam abarcar melhor os anseios estipulados, e abrir campo para experiências inovadoras e interessantes para análise enquanto objeto de investigação nos processos A/R/Tográficos. Para isso, foi pensado em criar um ambiente propício para o desenvolvimento da pesquisa, sempre tentando adequar o espaço às necessidades de cada turma e de cada grupo que desenvolviam os projetos, pois

O ambiente de imersão criativa, usando-se criticamente os instrumentos da arte-educação e da arte de todos os tempos, tem se mostrado muito eficiente para desenvolver a criatividade, principalmente no ativismo político em todo o mundo. A ação criativa coletiva é potencializada pelas medidas sociais e opera uma metástase que pode provocar transformações no tecido social e no indivíduo.” (Barbosa; Fonseca, 2023, pág. 127).

Portanto, a metodologia A/R/Tográfica, alinhada à uma abordagem triangular com base em Ana Mae Barbosa e preceitos de John Dewey, foi eleito como o melhor caminho a ser percorrido no desenvolvimento e desdobrar desta pesquisa. Primeiro por estar em sintonia com a visão de mundo deste pesquisador, que também é artista

visual, e pois, atuando ao longo dos anos como professor de arte em diversos contextos, já se sente familiarizado e confortável com a abordagem triangular como estratégia rica e cheia de possibilidades de trabalho no âmbito escolar.

Certamente, compreendemos que a prática arte-educativa reflete muito da visão de mundo do professor, de modo que seu trabalho reflete nos frutos do processo empreitado, sempre de modo muito particular a cada contexto. Neste caso, a A/R/Tografia foi a escolha mais adequada em virtude do caráter desta pesquisa, que tenta abarcar múltiplas questões contemporâneas nos processos de ensino, aprendizagem, e criação em artes.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa traçou uma trajetória que aqui foi em parte registrada, analisada e refletida, à luz de referências importantes nos propósitos traçados inicialmente. Uma trajetória de muitas descobertas, dúvidas, questionamentos e inquietações, que a metodologia A/R/Tográfica alicerçou caminhos e deu lastro, muitas vezes sentindo transitando entre chuvas e neblinas, outras em um brilho solar intenso de céu azul.

Tendo em mente que “Uma avaliação de qualquer trabalho a/r/tográfico vai depender da sua habilidade persuasiva para prover acesso e novos entendimentos sobre um fenômeno particular” (Irwin; Springgay, 2008, *Apud* Dias; Irwin, 2023, pág. 145), creio ter sido positiva a escolha desta metodologia, que muito contribuiu para que os trabalhos fluíssem e pudessem dar novos entendimentos e contribuições da arte contemporânea aos estudantes envolvidos na pesquisa.

Isto se deve pelo resultado obtido ao final de cada proposta, como também pelo bom envolvimento dos estudantes ao longo dos processos, verificados pelos registros realizados. Concluímos que este tipo de trabalho requer mais preparo, pesquisa e planejamento acerca das propostas elencadas pelo professor de arte, assim como requer maior envolvimento e capacidade de persuasão junto aos alunos no transcorrer dos processos. É preciso, de alguma forma, criar encantamento ao ensinar algo novo, tentar mostrar o quão próximo a arte pode estar da vida cotidiana, e dialogar com ela.

Trazendo uma visão sugerida por Richardson acerca de avaliação, ela perpassa por cinco critérios: “Contribuição substancial, mérito estético, reflexividade, impacto e expressão da realidade” (Richardson, 2000, citado por Irwin, 2008). Assim sendo, creio que esta pesquisa atingiu em maior ou menor grau todos estes critérios no âmbito escolar, pois também foram vislumbrados e perseguidos desde o planejamento do projeto, do transcorrer à finalização das propostas desenvolvidas nesta trajetória empreitada.

Também ressaltamos a importância de diálogos, conversas prévias e avaliações diagnósticas acerca do tema na etapa que antecede o desenvolvimento da pesquisa e das propostas na escola. Isto ajuda em muito a balizar os trabalhos partindo do entendimento maior ou menor dos alunos, e direcionar os caminhos que serão traçados para que os objetivos sejam atingidos. Sabemos que na pesquisa em arte,

os processos são de idas e vindas, aplicações e reavaliações, acertos e falhas, que existe uma complexidade muito singular a cada caso, e que isto tudo faz parte da natureza da própria arte. Há muita subjetividade envolvida, e talvez, nestes casos, o planejamento bem-feito e bem estudado previamente, de acordo com seus objetivos e conhecendo seus alunos, com múltiplas alternativas de propostas, seja um fator que auxilie o professor e contribua para não se perder nesta trajetória.

Como nos diz o célebre artista brasileiro Silvio Zamboni – um dos pioneiros a pesquisar processos de criação em arte no Brasil, durante a pesquisa é extremamente evidente as particularidades que envolvem o fazer artístico, assim como tamanha importância dos processos de trabalhos que deflagram os direcionamentos, pois é quando se materializam as ideias: "O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade" (Zamboni, 2006, p. 67).

Portanto, o percurso de desenvolvimento de um projeto A/R/Tográfico não difere muito dos processos de criação artística, na verdade se imbricam e se hibridizam. Parece ser um processo de criação expandido que abarca outros atores envolvidos – que vão desde os estudantes, coordenadores, diretores, e demais funcionários da escola, em que o professor de arte é o articulador responsável pelo envolvimento de todos. Infelizmente, este tipo de trabalho também exige uma parte burocrática de autorizações e documentação, que fazem parte dos processos formais de ensino e pesquisa no âmbito acadêmico. Há de se ter muita força de vontade em alguns momentos, para que chateações burocráticas sejam contornadas e não interrompam os processos.

Assim, concluímos que a pesquisa A/R/Tográfica abre uma rica gama de possibilidades de trabalho na escola, e pode trazer novos conhecimentos e formas de ensino diferenciadas ao professor de arte. Um tipo de pesquisa para quem gosta de se aventurar ao desconhecido, para quem pretende sair de sua zona de conforto - que na verdade nunca temos na escola pública, bem sabemos, mas que traz novos ares e um certo frescor à rotina exaustiva de muitos profissionais da educação.

Em relação aos objetivos do projeto de pesquisa, é interessante observar a visão do historiador Giulio Carlo Argan, da qual muito compactuo e foi perseguida no

transcorrer das experiências proporcionadas neste projeto. Sempre no intento de ir contra muitas das coisas que nos aniquilam cotidianamente, mantivemos o pensamento e a compreensão de que:

Não se projeta nunca para, mas sempre contra alguém ou alguma coisa: contra a especulação imobiliária e as leis ou as autoridades que a protegem, contra a exploração do homem pelo homem, contra a mecanização da existência, contra a inércia do hábito e do costume, contra os tabus e a superstição, contra a agressão dos violentos, contra a adversidade das forças naturais; sobretudo, projeta-se contra a resignação ao imprevisível, ao acaso, à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, ao destino. (Argan, 2000, p. 53).

Também ressaltamos a rica possibilidade do trabalho de criação coletiva muito benéfica neste tipo de pesquisa, pois parece ter o poder de envolver de forma mais intensa e harmônica os estudantes, além de trazer ganhos relacionados a socialização, interação e democratização nos processos de ensino e aprendizagem. Requer postura diferente dos educandos, assim como dos professores, que devem ter a coragem, e ao mesmo tempo a humildade, em reconhecer que se lançará em algo que não domina completamente, mas que isto faz parte do jogo onde todos saem ganhando, um processo de aprendizagem para todos os envolvidos.

Entendemos também quanto à temática da pesquisa, que “Os não-lugares, contudo, são a medida da época” (Augé, 2003, pág. 74). Imersos na temporalidade líquida contemporânea, portanto, é de suma importância refletir sobre a vida que nos rodeia, principalmente por meio da arte na escola, pois vivemos evidentemente sob a égide de um novo mundo:

Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados...(Augé, 2003, pág. 74).

Temos em mente que isto seja um embrião ou um estopim no processo formativo do arte-educador, que vislumbre acender faróis para um outro olhar pedagógico, uma nova forma de vida no processo de ensino-aprendizagem, uma nova

janela que se abra, ampliando visões de mundo sobre o tema, e criando novas experiências na escola para todos.

Creio que o espaço sagrado do saber não seja apenas um local que legitima e transmite os conhecimentos legados do passado - que são de extrema importância, mas que também atue como uma instituição dialogante com a contemporaneidade, que seja havida e prenda por refletir o nosso tempo de diferentes formas e caminhos. Cabe ao professor de arte, sempre que possível, criar espaços criativos e expressivos experimentais, descobrir novos métodos e propostas, se redescobrir e se refazer como profissional, pois a vida é puro movimento.

Assim, considero muito valiosa a pesquisa, por ter ensinado e agregado ao professor experiências, capacidades e potencialidades, de modo que aprimorou a prática, e aguçou o olhar sobre nossa missão enquanto professor de arte – esta figura tão fora de moda, porém tão pertinente contra a barbárie do mundo atual. Também creio ter colaborado para uma possível ampliação da visão de mundo contemporâneo por parte dos alunos, que por meio e através da experiência em arte, puderam imaginar, refletir, tecer e vislumbrar novos trajetos e tramas nesta teia a que chamamos vida.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Tarsila do. **São Paulo**, 1924, óleo sobre tela. Coleção Pinacoteca de SP. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/s%C3%A3o-paulo-tarsila-do-amaral/aQGMTN5ME4ID7w?hl=pt-br>. Acesso em: 30/10/2024.

ANIZELLI, Eduardo. **Mirthes Bernardes e calçada geométrica**. Folhapress, 2020. Disponível em: <https://folhapress.folha.com.br/foto/10059362>. Acesso em: 20/06/2024.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea - Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2001.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares** – Introdução a uma antropologia da Supermodernidade. Campinas: Editora Papirus, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de Arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação Contemporânea, Consonâncias Internacionais**. Ana Mae Barbosa (Org.). São Paulo: Cortez, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **Criatividade coletiva, Arte e Educação no século XXI**. Ana Mae Barbosa (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.

BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2001.

BARBOSA, Ana Mae.; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: UNESP, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Hermenêutica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização, as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BERNARDES, Mirthes. **Projeto padrão piso paulista**, 1966. Disponível em: <https://x.com/acbtj/status/1679305107257663488>. Acesso em: 20/06/2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRETT, Guy. **Guia Geral do Terreno**. *In* aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2012-13.

BRETT, Guy. **Brasil experimental**. Arte/ vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BUNGA, Carlos. **Habitar a cor**, 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/carlos-bunga/> Acesso em: 25/06/2024.

CALDER, Alexander. **Maripose**, 1960, 30x67 pol. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/alexander-calder/maripose-XouhnAOHD5AsxB3V4YLyEw2> Acesso em: 23/06/2024.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

CANCLINI, Néstor García. “Notícias recientes sobre la hibridización”. *In*: Hollanda, Heloisa Buarque de e Resende, Beatriz (org.). **Artelatina**: cultura, globalização, identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 67.

CARPINTEROS, Los. **Sandálias**, 2004, borracha, 8 x 33 x 33 cm. Coleção particular. Disponível em: <https://www.achabrasilia.com/los-carpinteros/>. Acesso em: 15/06/2024.

CASTELO JÚNIOR, Antônio. **Visão aérea da calçada geométrica de Mirthes Bernardes**, 2020. Disponível em: <https://x.com/acbtj/status/1679305107257663488>. Acesso em: 20/06/2024.

CAVALCANTI, Di. **Favela**, 1958, óleo sobre tela, 100cm x 80cm. Coleção Rose e Alfredo Setúbal. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85110-favela>. Acesso em: 30/10/2024.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea – Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.

CERÂMICA SÃO CAETANO. **Cartaz de propaganda da Cerâmica São Caetano**, 1950', cartaz. Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/piso-de-caquinhos-sp/>. Acesso em 20/06/2024.

CLARK, Lygia. **Bicho**, 1960, alumínio, 50x45cm. Coleção Associação Cultural Lygia Clark. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61418/bicho>. Acesso em: 10/12/2024.

COUTINHO, Rejane Galvão. **Estratégias de mediação e a abordagem triangular**. In *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, pág. 171–186, 2009.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: EDUSP, 2006.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do lugar comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DANTO, Arthur C. **Aprendendo a viver com o pluralismo**. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre: Revista Valise, v. 1, n. 2, ano 1, dezembro de 2011.

DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Prefácio Jonathan Gilmore. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. vol.01 Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Vol. 01. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. The philosophy of the arts. *In*: BOYDSTON, J. A. (Ed.) **The later works of John Dewey**. v. 13. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1988.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/R/Tografia**. Santa Maria: Editora UFSM, 2023.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Daniel Buren**: Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

DUCHAMP, Marcel. **Bicycle Wheel**, 1913, Ready-made, Coleção The Museum of Modern Art, Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81631>. Acesso em: 15/06/2024.

ELISOFFON, Eliot. **Retrato de Léo Castelli**, 1960, com trabalhos de Frank Stella, Jasper Johns, Lee Bontecou, Edward Higgins, e Robert Rauschenberg. Fotografia de Eliot Elisoffon / Time & Life Pictures / Getty, 1960'. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/06/07/leo-the-lion>. Acesso em: 30/06/2024.

FERRARA, Lucrécia D'alessio. **Olhar Periférico**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1993.

FERRARA, Lucrécia D'alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 29 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia dos sonhos possíveis**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GOELDI, Oswaldo. **Tarde**, 1954, xilogravura, 22 x 28cm. Coleção Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/tarde-oswaldo-goeldi/3wFCctzGCSyNmA?hl=en>. Acesso em: 30/10/2024.

GOOGLE, Maps. **EMEF Marechal Deodoro da Fonseca**, Butantã, São Paulo/SP, 2024. Disponível em: https://www.google.com/maps/place/EMEF+Deodoro+da+Fonseca,+Mal./@-23.5827724,-46.7427538,2593m/data=!3m2!1e3!4b1!4m14!1m7!3m6!1s0x94ce586f0f49d5d7:0x10565b550ece5778!2sEMEF+Marechal+Deodoro!8m2!3d-23.5263734!4d46.6436028!16s%2Fg%2F1tkl4fpr!3m5!1s0x94ce57589cd3b167:0x47f49e722d2d9611!8m2!3d-23.5827932!4d-46.7242997!16s%2Fg%2F1tcyb016?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDUxMS4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D/. Acesso em: 15/09/2024.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

IRWIN, Rita. **A/r/tografia**: uma mestiçagem metonímica. In BARBOSA, A. M. AMARAL, L.(orgs). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: SENAC SP; SESC SP, 2008.

KIWANG, Kapwani. **Pink/blue**, 35ª Bienal Internacional de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/kapwani-kiwanga/> Acesso em: 22/06/2024.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte&Ensaio**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, v. 17 n. 17: Cidade, 2008.

LABRA, Daniela. “O boom da arte contemporânea brasileira nos anos 2000”. In: REZENDE, Renato (organizador). **Arte contemporânea brasileira (2000–2020)** Agentes, redes, ativações, rupturas. São Paulo: Hedra, 2021.

LIMA, KILOMBA, MENEZES, BORJA-VILLEL. **Sobre a 35ª Bienal Internacional de São Paulo - Coreografias do impossível**. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>, 2023. Acesso em: 29 mai. 2024.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LUCAS, Renata de Almeida. **Visto de dentro, visto de fora**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. São Paulo, 2008.

LUCAS, Renata. **Protótipo para um terreno escorregadio**, 2009, Barcelona/Espanha. Foto Daniel Steegmann e Renata Lucas. Disponível em: <https://www.agenticarioca.com.br/artists/44-renata-lucas>. Acesso em: 25/06/2024.

MEIRELES, Cildo. **Desvio para o vermelho**, Inhotim-MG, 1960-2023. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/desvio-para-o-vermelho/> Acesso 22/06/2024.

MELO, Chico Homem de. **Signofobia**. Coleção Textos de Design. São Paulo: Rosari, 2005, p. 52-54. 2005.

MENESES, J. A história do piso de caquinho de cerâmica vermelha. **Revista da ANICER**, 2020. Disponível em: <https://revista.anicer.com.br/a-historia-do-piso-de-caquinhos-de-ceramica-vermelha/>. Acesso em: 15 mai. 2024.

MILHAZES, Beatriz. **Mariola**, escultura móbile, 2010-2015. Disponível em: <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/esculturas-de-beatriz-milhazes> Acesso em: 23/06/2024.

NIEDZIELSKI, Chico. **Vórtice**, escultura móbile, (SESC Vila Mariana-São Paulo/SP), 1997. Disponível em: <https://chiconiedzielski.com/esculturas-brasileiras-famosas/escultura-mobile-vortice/?lang=pt-br>. Acesso em 23/06/2024.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. *In*: NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PERIM, Marli Aparecida. CÓRREGO PIRAJUSSARA: RESPIRAR PARA REVIVER. **Revista LABVERDE**, V. 9 Nº 2 – Artigo 03, Maio de 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333597964_CORREGO_PIRAJUSSARA_RESPIRAR_PARA_REVIVER Acesso em: 23/06/2024.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção / Milton Santos. - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. **“Cidadanias mutiladas”**. In: LERNER, Júlio (Ed.). O preconceito. São Paulo: IMESP, p. 133-144, 1996/1997.

SANTOS, Milton. **Sociedade e espaço**: a formação social como teoria e como método. In: Santos, M. Espaço e sociedade: Ensaio. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, p. 152, 1982.

SANTOS, Milton. **Coleção Documentos, série Estudos sobre o Tempo**, fascículo 2, em fevereiro de 2001.

SANTOS, Milton. **O dinheiro e o território**. *Geographia*, Universidade de São Paulo, ano 1, n.º 1, 1999, p. 8 (com adaptações). 1999.

SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Educação. Coordenadoria Pedagógica. **Currículo da cidade**: Ensino Fundamental: componente curricular: Arte. – 2.ed. – São Paulo: SME / COPED, 2019.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SPPRINGAY, S.; IRWIN, R. L.; LEGGO, C.; GOUZOUASIS, P. (Orgs.). **Being with A/r/tography**. Rotterdam: Sense Publishers. 2008.

SULLIVAN, G. **Art practice as research**: inquiry in the visual arts. Thousand Oaks, CA: Sage, 2005.

TABOÃO HISTÓRIA E MEMÓRIA. **Córrego Pirajussara**. Taboão da Serra. Fotografia. Acervo particular Família de Sordi, década de 1960. Disponível em: http://www.taboaohistoriaememoria.com.br/maissearch.php?art_id=161 Acesso em: 23/06/2024.

VARINI, Felice. **Cercles concentriques excentriques**, em Carcassonne, Aude-França, 2018. Disponível em: https://openagenda.com/en/annee-europeenne-du-patrimoine-culturel-2018/events/exposition_116 Acesso em: 22/06/2024.

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

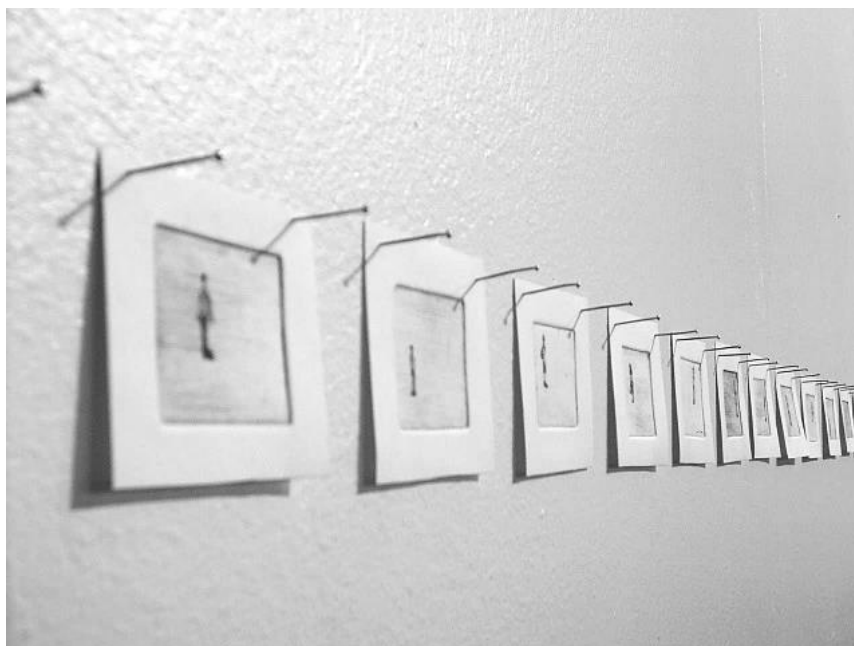
WARHOL, Andy. **John Lennon**, 1986, Serigrafia. Coleção Leo Castelli Gallery. Disponível em: <http://www.encyclopediart.org/andy%20warhol,.htm>. Acesso em: 15/06/2024.

WARHOL, Andy. **Brillo Box**, 1964, Serigrafia e tinta sobre madeira. Coleção Museu Andy Warhol. Disponível em: <https://www.artesvelata.it/brillo-box-warhol/>. Acesso em: 15/06/2024.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006.

APÊNDICE A – PORTFÓLIO RESUMIDO

Figura 149 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida). Série “*Passageiros*”, Gravura em metal (água forte), Dimensões variáveis 4x5cm cada, 2003-2004.



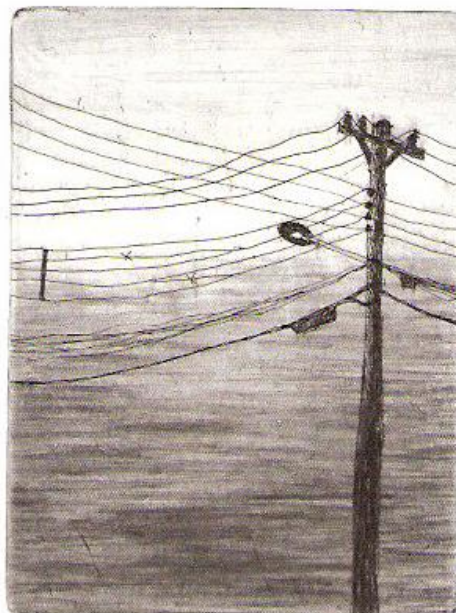
Fonte: Elaborado pelo autor, 2003.

Figura 150 - Gravura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série “*Enfileirados*”, Gravura em metal (água forte) 2004.



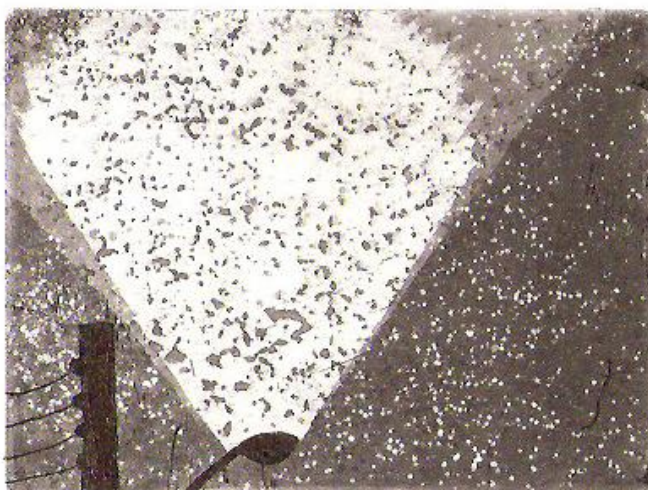
Fonte: Elaborado pelo autor, 2004.

Figura 151 - Gravura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "*Postes urbanos*", Gravura em metal (água forte), 2004.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2004.

Figura 152 – Gravura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "*Postes urbanos*", Gravura em metal (água forte e água-tinta), 2004.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2004.

Figura 153 – Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Pintura Sem título, grafite sobre muro abandonado. Londrina/PR, 2003.



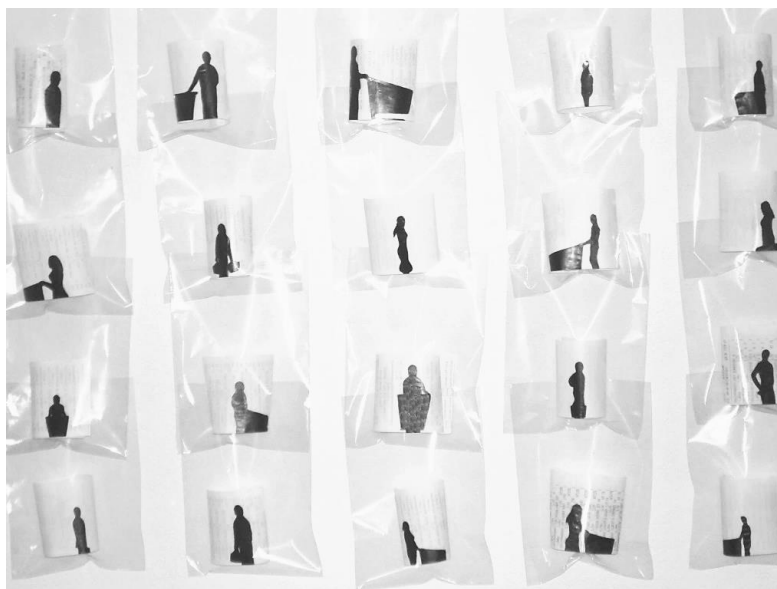
Fonte: Elaborado pelo autor, 2003.

Figura 154 – Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), O alvo. Intervenção urbana com desenho sobre avenida do minhocão em São Paulo/SP. Evento EIA-Experiência Imersiva Ambiental, 2004.



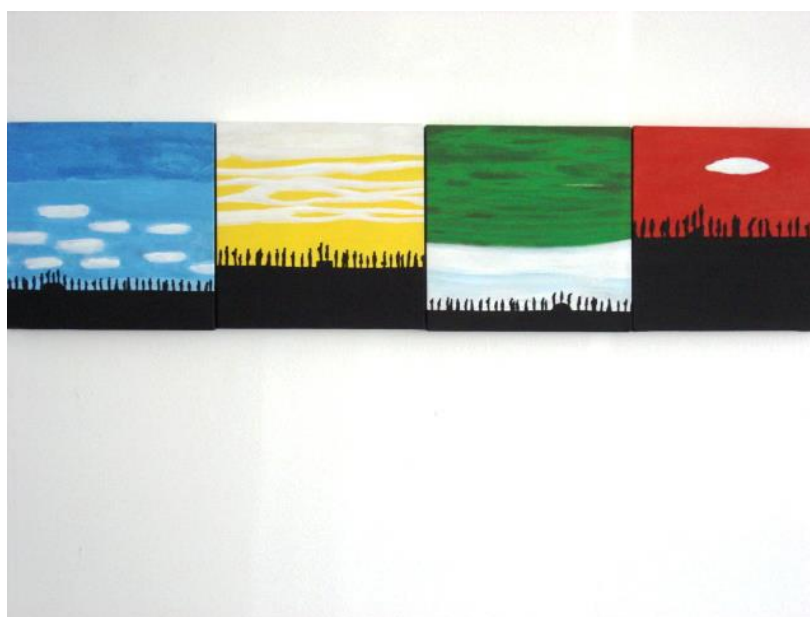
Fonte: Elaborado pelo autor, 2004.

Figura 155 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior.
(Júnior Almeida), *Super-Hiper-Mega-Ultra-Maxi vazio*,
Desenhos sobre cupons fiscais e embalagens plásticas
15x20cm cada da série de 30, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 156 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior.
(Júnior Almeida), *Sem título*, da série "...>/>...",
Acrílica sobre tela, 92x23cm (políptico), 2006/2007.



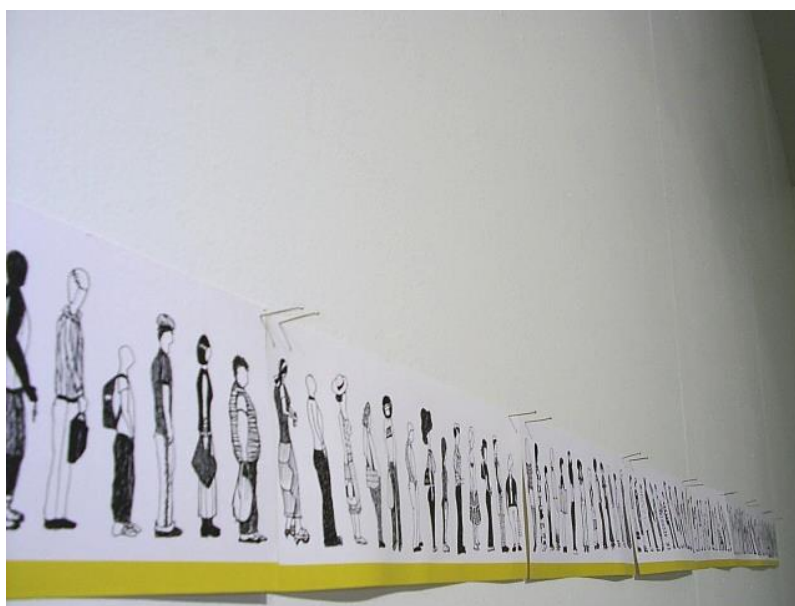
Fonte: Elaborado pelo autor, 2006.

Figura 157 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “*Tempos sem fim*”, Acrílica sobre tela, 500x20cm (políptico de 10, 50x20 cada), 2007.



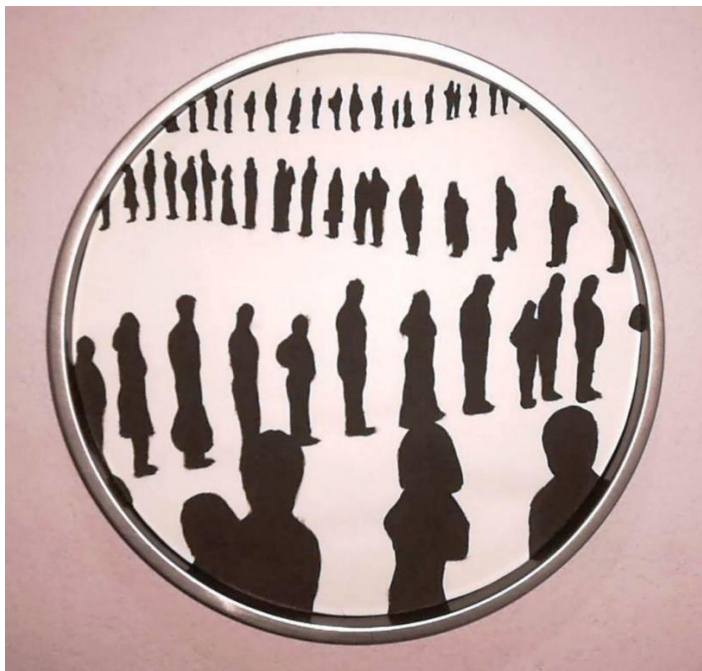
Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 158 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Linhas de espera*, Nanquim e vinil adesivo sobre papel, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 159 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Sem título da série "Suspensão"*, Desenho e relógio de parede 37cm de diâmetro, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 160 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Alinhamentos*, Instalação com desenhos e vinil adesivo s/ piso, 16m², 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 161 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Passageiros*, Vídeo de intervenção urbana com esculturas de massa de modelar (frames de vídeo), Dimensões variáveis, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 162 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Cruzamentos relativos*, Intervenção urbana com fitas adesivas em guichês de atendimento/Restaurante universitário-UEL (frames de vídeo), 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2004.

Figura 163 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Contratempus*, Relógio de parede, senhas usadas, ponteiro de ferro, folhas de chumbo Dimensões variáveis, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 164 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Balcão distante*, Instalação com MDF, vidro, vinil adesivo e sonorização, 9m², 2007.

Memorial descritivo: O balcão em miniatura da instalação emite sons e ruídos capturados em não-lugares e uma voz feminina pronuncia pausadamente a palavra “Distante”. Há um equipamento eletrônico interno do tipo toca discos/mp3 que reproduz ininterruptamente o som, ligado por energia elétrica ou bateria.



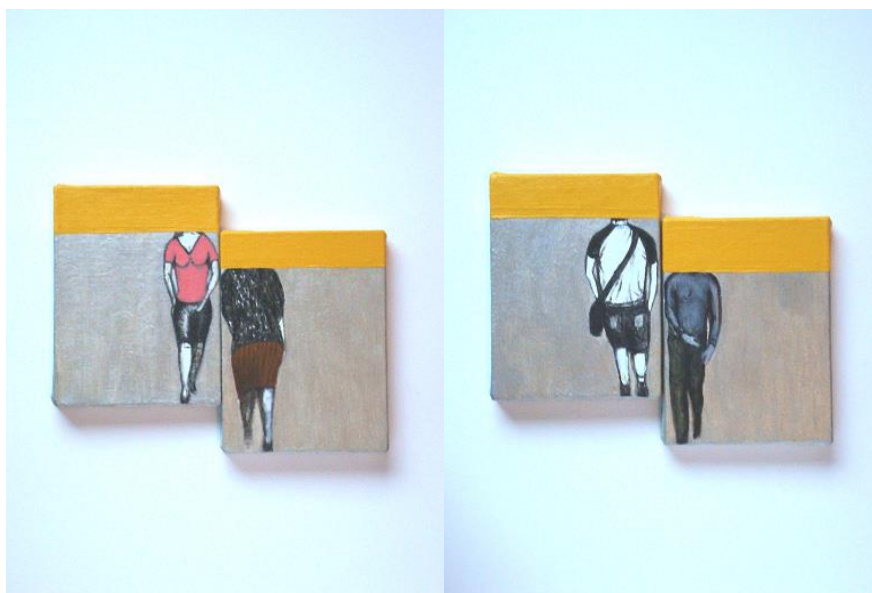
Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 165 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Não posso te ajudar*, Performance com coletes bordados em agências bancárias (frames de vídeo) Dimensões variáveis, 2007.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2007.

Figura 166 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série "Esbarrões"*, Acrílico sobre telas duplas, 18x14cm cada da série de 8, 2012.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Figura 167 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Linha cega – V*, Lápis, aquarela e acrílica s/ papel, 42x29cm, 2012.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

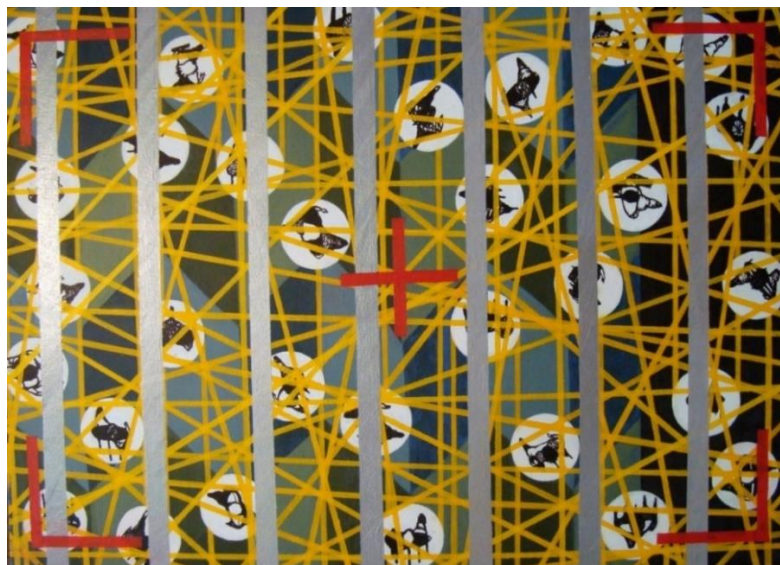
Figura 168 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Trilhas cegas*, Instalação com pisos táteis móveis Dimensões variáveis, 2012.

Memorial descritivo: O trabalho consiste em uma montagem móvel com pisos de borracha sobre o piso do espaço expositivo, formando uma espécie de desenho labiríntico interativo que pode ser rearticulado pelo espectador, como um jogo aberto a reconfigurações ao longo da mostra.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Figura 169 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Rush II*, Acrílica sobre tela, 70x50cm, 2012/2013.



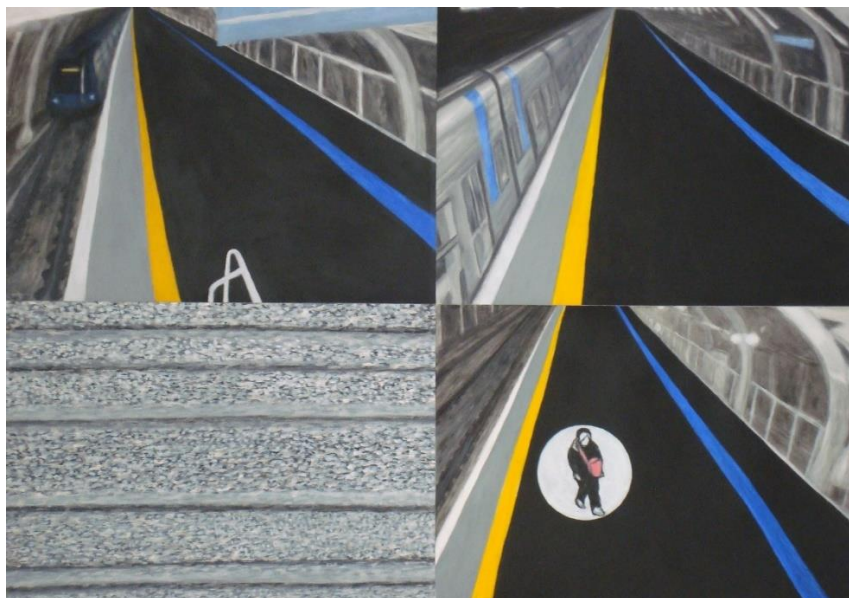
Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Figura 170 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Fora do ar*, Acrílica sobre papel montado em alumínio e vidro, 84x58cm, 2012/2013.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Figura 171 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Fora do ar*, Acrílica sobre papel montado em alumínio e vidro, 84x58cm, 2012/2013.



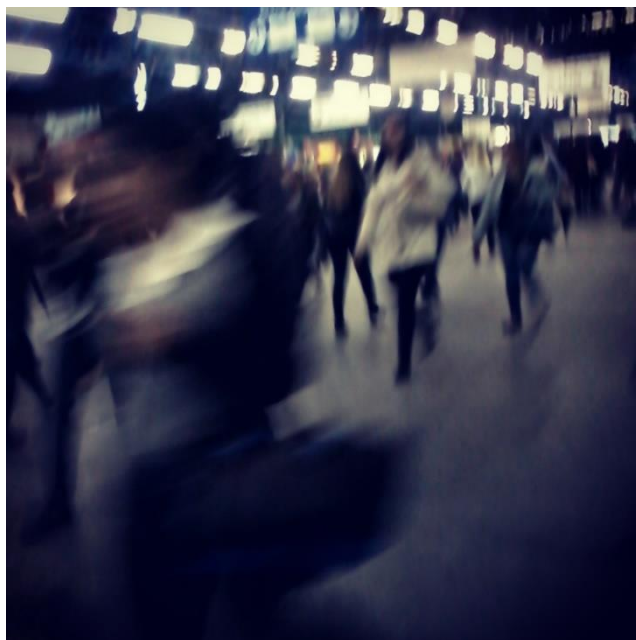
Fonte: Elaborado pelo autor, 2012.

Figura 172 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série "Arquiteturas para solidão"*, Dimensões variáveis, Fotografias afixadas sobre placas de pvc e concreto, 2014.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2014.

Figura 173 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série “Estação”*, Pigmento mineral sobre papel algodão Potorag 200g, 30cmx30cm, 2016-2017,



Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Figura 174 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *“Suspensão”*, Pigmento mineral sobre papel algodão Potorag 200g, 40cmx50cm, 2017.



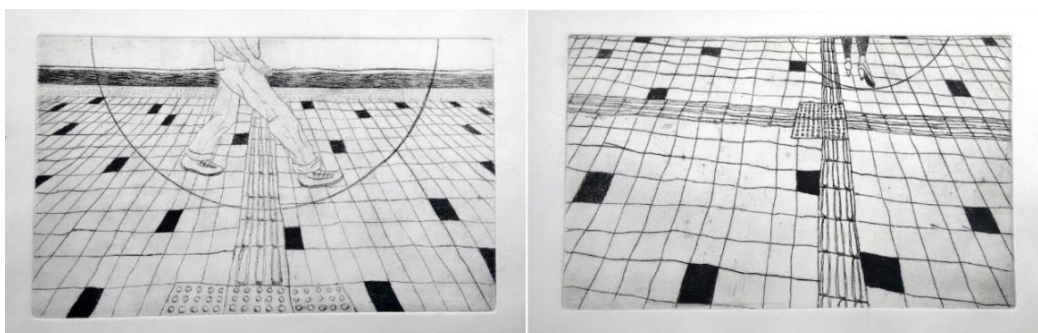
Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 175 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), “Abismo cego”, Pigmento mineral sobre papel algodão Photorag 200g, 50x80cm, 2017.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 176 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série “Transeuntes” #01, #02*, Gravura em ponta seca sobre papel 25x15cm cada, 2016-2017.



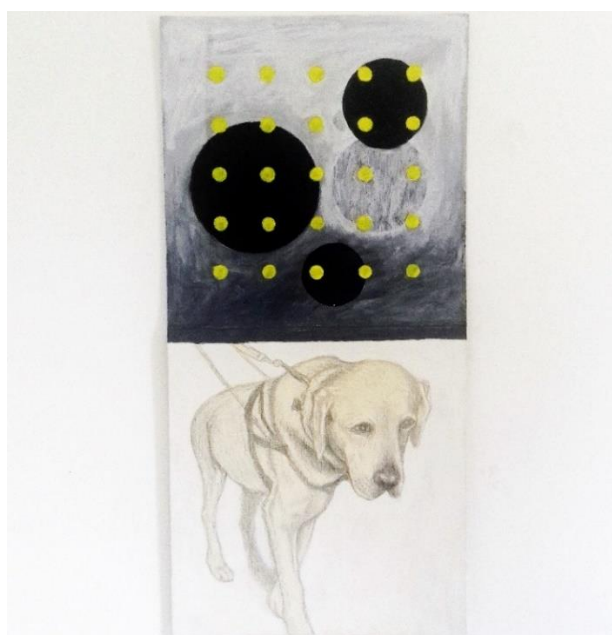
Fonte: Elaborado pelo autor, 2016.

Figura 177 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *“Dos cegos do castelo me despeço e vou”*, Grafite e acrílica sobre papel cartão-capa. 159cmx97cm (políptico), 2017.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 178 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *“Dos cegos do castelo me despeço e vou”*, Grafite e acrílica sobre papel cartão-capa. 159cmx97cm (Políptico - Detalhe), 2017.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 179 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *S/t da série "Melhores amigos"*, Carvão, aquarela e acrílica sobre papel, 100x60cm, 2017.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 180 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *S/t da série "Melhores amigos"*, Carvão e acrílica sobre papel, 66x66cm, 2017.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 181 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *O guia*, da série “*Na cegueira dos dias*”, Carvão e acrílica sobre papel, 90cmx60cm, 2017.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 182 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *S/t* da série “*Na cegueira dos dias*”, Acrílica sobre tela, 40cmx40cm, 2017.



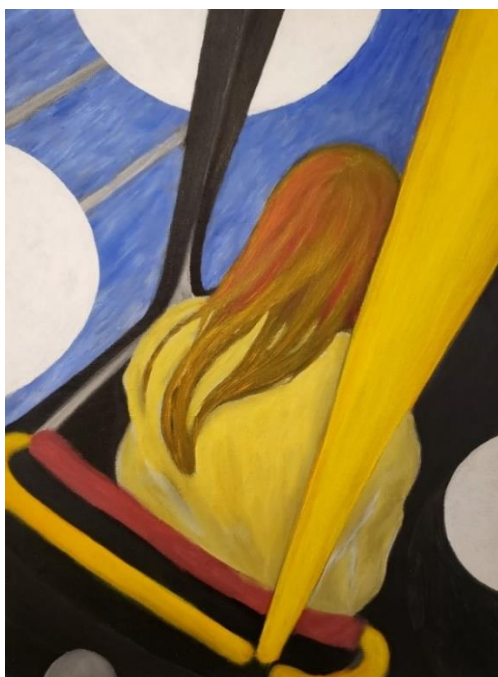
Fonte: Elaborado pelo autor, 2017.

Figura 183 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *S/t da série "Na cegueira dos dias"*, Acrílica sobre tela, 90cmx80cm, 2018.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Figura 184 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *S/t da série "Na cegueira dos dias"*, Acrílica sobre tela, 40cmx50cm, 2018.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Figura 185 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, Acrílica sobre tela, 40cmx50cm, 2018.



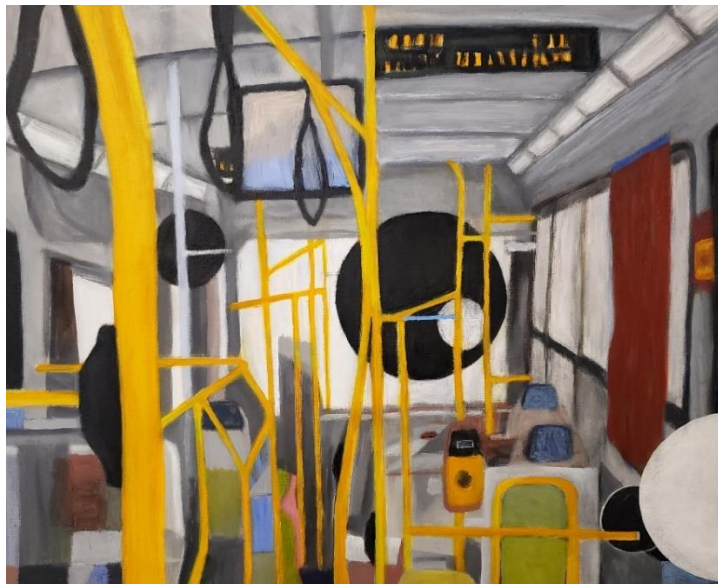
Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Figura 186 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, acrílica sobre tela, 30cmx40cm, 2018.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Figura 187 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), S/t da série “Na cegueira dos dias”, Acrílica sobre tela, 40X50cm, 2018.



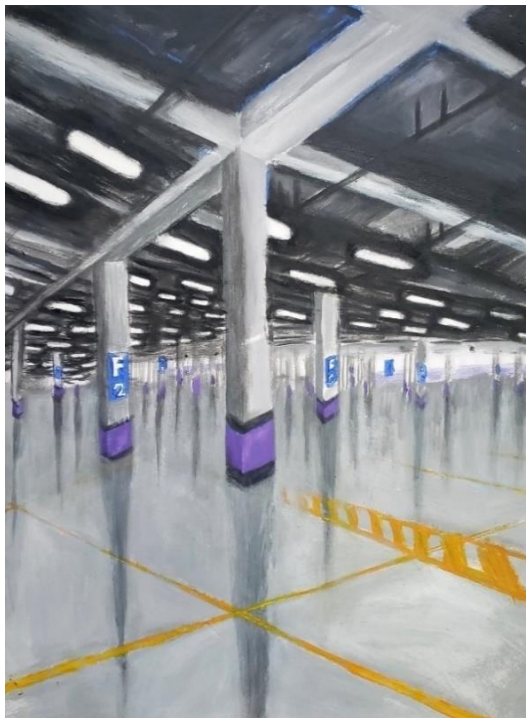
Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Figura 188 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real #1*, Acrílica sobre papel, 27x33cm, 2018.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Figura 189 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real #2*, Acrílica sobre papel, 32x27cm, 2018.



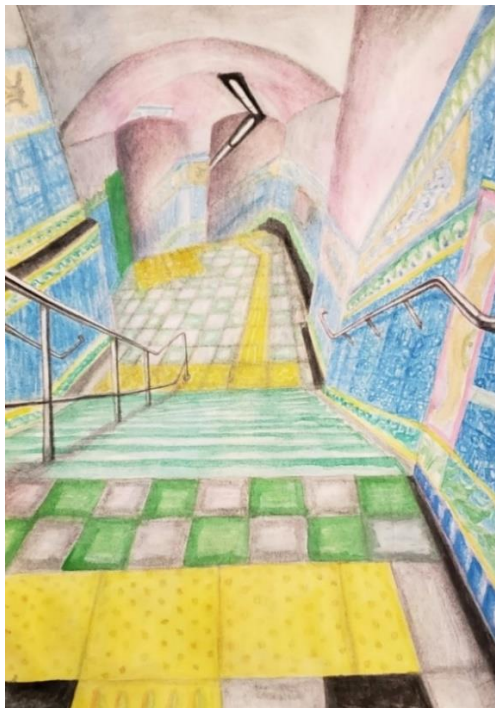
Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Figura 190 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real*, 2020, Aquarela, 42x29cm.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

Figura 191 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real - Buenos Aires*, Aquarela, 42x29cm, 2020.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

Figura 192 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real*, Aquarela sobre papel, 25x32cm, 2020.



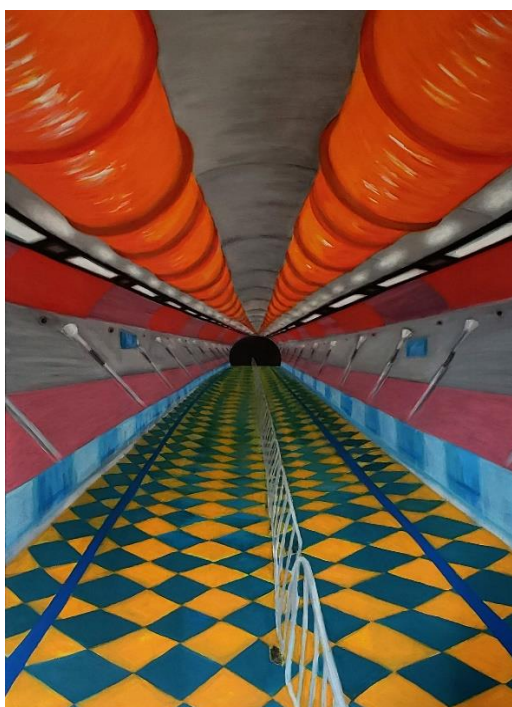
Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

Figura 193 - Pintura de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real*, Acrílica s/ tela, 120x80cm, 2020.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

Figura 194 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real - Estação*, Acrílica sobre tela, 20x80cm, 2020.



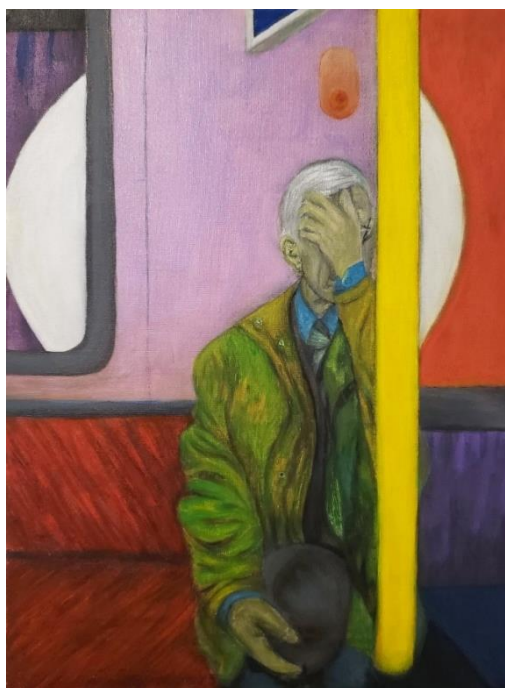
Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

Figura 195 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Sem título*, Acrílica e carvão sobre tela, 70x20cm, 2020.



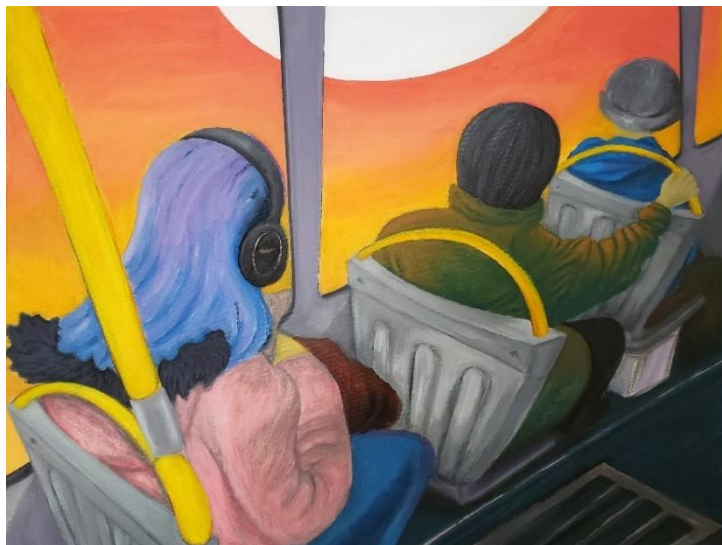
Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

Figura 196 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série *Uma outra viagem*, acrílica sobre tela, 40x50, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Figura 197 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Uma outra viagem #3*, Acrílica sobre tela, 40x50cm, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Figura 198 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Uma outra viagem #2*, Acrílica sobre tela, 40x50cm, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Figura 199 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Uma outra viagem – mulher iluminada*, Acrílica sobre tela, 25x25cm, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Figura 200 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Dos delírios públicos e saltos oníricos II*, Aquarela e folha de prata sobre papel 40x50cm, 2021.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2021.

Figura 201 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Dos delírios públicos e saltos oníricos III*, Aquarela e folha de prata sobre papel, 75x55cm, 2022.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Figura 202 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série No deserto do real – No trem*, Acrílica sobre tela, 110x90cm, 2021-2022.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Figura 203 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Uma outra viagem - Despertar*, Acrílico sobre tela, 60x50cm, 2022.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Figura 204 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Uma outra viagem - Desdobramento*, Acrílico sobre tela, 100x80cm, 2023.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 205 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Da série Sonhos de viagem*, Sanguínea sobre papel algodão 300gr, 30x20cm cada, 2023.



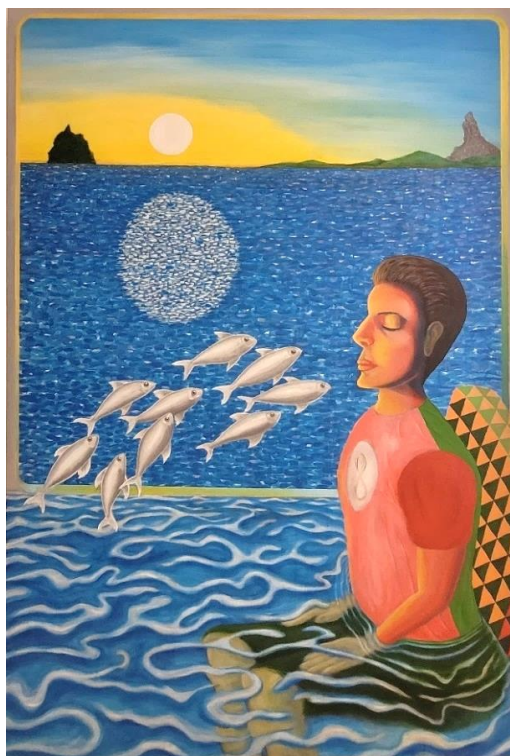
Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Figura 206 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), *Planar os sonhos I*, Sanguínea sobre papel algodão 300gr, 55x75cm, 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Figura 207 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Uma outra viagem #Eu oceânico, Acrílica sobre tela, 150x100cm, 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Figura 208 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série "Cotidiano tornado floresta" #2, Acrílica sobre tela, 65x25cm (tríptico), 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Figura 209 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), A parte do fogo, Acrílica sobre madeira MDF instalada no piso, 100x60cm, 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Figura 210 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Movimento, Alumínio escovado, 160x70cm, 2020-2024.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Figura 211 - Imagem de acervo do autor Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida), Da série “Atravessar fronteiras”, Pastel oleoso sobre papel 200g, 42x30cm, 2024.



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

APÊNDICE B – CURRÍCULO ARTÍSTICO

Algacir Leite de Almeida Júnior (Júnior Almeida)

Vive e trabalha em São Paulo/SP.

Artista e arte/educador em escolas e instituições culturais.

Formação:

Graduação em Artes Visuais, UEL-Universidade Estadual de Londrina, 2007.

Pós-grad. Docência nos Ensinos médio, técnico e superior, Faculdade São Marcos, 2020.

Mestrado em Artes Visuais Prof-Artes, UNESP, 2023/2024.

História da Arte, MUBE, com Cadu Reccioppo, São Paulo/SP, 2017. Acompanhamento em pintura, Ateliê 397, com Rodrigo Bivar, São Paulo/SP, 2018. Cursos com Rosana Ricalde, Felipe Barbosa, Shirley Paes Leme, Cláudio Garcia, entre outros. Frequentou o projeto Ateliê aberto do Centro Cultural Oswald de Andrade em São Paulo/SP em 2014.

Exposições:

2024 Confluências em movimento - Prof-Artes 10 anos, IA/UNESP, São Paulo/SP;

2024 Lote-Pintura, Galeria de arte do IA/UNESP, São Paulo/SP;

2024 21º Território da Arte de Araraquara/SP;

2024 Corações a Desmedida, Casa de cultura Mário Quintana, Porto Alegre/RS;

2024 Corações a Desmedida, Casa do povo, São Paulo/SP;

2023 Corações a Desmedida, Solar dos abacaxis, Rio de Janeiro/RJ;

2021 Design Trends, Saatchi Art Gallery, Londres/Inglaterra;

2020 16º Salão Nacional de Arte de Guarulhos, Guarulhos/SP;

2019 Abraço aberto, Ateliê 397, São Paulo/SP;

2018 Festival de Pintura, Galeria de arte da UNESP, São Paulo/SP;

2017 Direct Message, Galeria Sancovsky, São Paulo/SP;

2016 Estou cá - Potlatch, SESC Belenzinho, São Paulo/SP;

2015 Gravuras, Oficina Cultural Oswald de Andrade;

2014 Cidade, mundo plástico, Casa de Cultura da UEL, Londrina/PR;

2013 Arte na Fábrica de Cultura, São Paulo/SP;

2012 40º Salão de Arte Contemporânea de Santo André Luiz Sacilotto, Santo André/SP;

2010 Desenhos, SENAC Santo Amaro, São Paulo/SP;

2008 Interarte, Departamento de Artes Visuais, Londrina/PR;

2007 Mostra Índice de Vídeoarte, Museu Murillo La Greca, Recife/PE;

2006 Londrina Artes Visuais, Casa de Cultura da UEL, Londrina/PR;

2004 36º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba, Piracicaba/SP;

2004 X Salão UNAMA de Pequenos Formatos, Belém/PA;

2004 EIA – Experiência Imersiva Ambiental, São Paulo/SP;

2004 1º Salão de Artes Visuais de Foz do Iguaçu, Foz do Iguaçu/PR;

2003 15a Mostra de Artes Plásticas de Cascavel, Cascavel/PR;

2003 In Classificados, Espaço Bananeiras, Rio de Janeiro/RJ;

Individual

2007 Não-lugares e tempos, Casa de Cultura da UEL, Londrina/PR;

Prêmios

Prêmio Secretaria de Estado da Cultura,

15a Mostra de Artes Plásticas de Cascavel/PR.